

FACULTÉ DES LETTRES DE PARIS

CATULLE MENDÈS

Critique dramatique et musical

THÈSE POUR LE DOCTORAT D'UNIVERSITÉ

PRÉSENTÉE A LA

FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

PAR

James F. HERLIHY

PARIS

LIBRAIRIE LIPSCHUTZ

4, Place de l'Odéon

1936

FACULTÉ DES LETTRES DE PARIS

CATULLE MENDÈS

Critique dramatique et musical

THÈSE POUR LE DOCTORAT D'UNIVERSITÉ

PRÉSENTÉE A LA

FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

PAR

James F. HERLIHY

PARIS

LIBRAIRIE LIPSCHUTZ

4, Place de l'Odéon

1936



A

MARY LOUISE CURTIS BOK

*Hommages respectueux
et
très amical souvenir.*

J. F. H.



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41549904_0056

AVANT-PROPOS

L'œuvre critique de Catulle Mendès semble présenter deux sujets, la critique musicale et la critique dramatique ; cependant ils se lient très étroitement l'un à l'autre puisqu'à travers toute son œuvre critique on se trouve en présence d'un homme de théâtre. Est-il vraiment un critique musical ? Nous verrons plus loin qu'il est plutôt un grand amateur de musique qui étudie la musique en rapport avec le drame. Il ne faut pas donner l'impression qu'il connaît imparfaitement l'œuvre des grands musiciens tels que Bach, Beethoven, Mozart, mais cette connaissance ne lui sert qu'à mieux apprécier la partition d'un drame musical.

Il devait être attiré particulièrement par les drames musicaux de Richard Wagner qui orienteront toute sa vie. C'est là que se trouve la partie importante de sa critique musicale. Cependant, toute cette critique est dominée par son tempérament d'homme de théâtre toujours préoccupé de la beauté du texte pour lequel il réclame un style plutôt littéraire que dramatique et aussi de tous les détails du cadre extérieur.

La première partie de notre étude s'occupe de la musique, surtout de la musique de Richard Wagner, et quand nous disons musique il faut comprendre les

dramas musicaux du Maître puisque Mendès s'arrête peu à parler uniquement de la musique. Puis il ne faut pas s'attendre à une critique de la musique en général, car Mendès ne donne aucune critique de la musique instrumentale ou de la musique vocale. Sa prédilection pour le théâtre l'attire naturellement vers le drame musical.

Le souci du décor et du détail que nous aurons à remarquer prouve les tendances romantiques de Catulle Mendès. Nous les retrouverons dans sa critique théâtrale puisque la seconde partie de cette étude est consacrée au théâtre. La critique dramatique de Mendès touche à tous les genres et offre un miroir de tout le théâtre contemporain. Cependant, Mendès, romantique convaincu, reste l'adversaire du grand courant réaliste qui se manifeste à son époque.

Il faut noter toutefois que Catulle Mendès sait découvrir le talent partout où il est et rendre hommage à toute production littéraire de quelque valeur. Sa critique reste le plus souvent impartiale.

Mendès fut toujours un animateur qui chercha à orienter les jeunes auteurs, les artistes qui débutent au théâtre et surtout à former le goût du grand public. Sa critique eut à son époque une importance de premier ordre, et si aujourd'hui elle semble délaissée, il faut en accuser la trop grande facilité du talent de Mendès qui se contente souvent d'une critique vague et un peu superficielle présentée dans un style parfois lâche et décousu. Mais ses idées, surtout replacées à leur époque, reprennent leur vraie valeur et leur réelle originalité.

PREMIÈRE PARTIE

LA MUSIQUE

*« If music be the food of love, play on,
Give excess of it; that, surfeiting,
The appetite may sicken, and so die.
That strain again; it had a dying fall:
O, it came o'er my ear like the sweet south,
That breathes upon a bank of violets,
Stealing, and giving odour. »*

Twelfth Night, Act I Sc. I.

SHAKESPEARE.

CHAPITRE PREMIER

CATULLE MENDÈS

(1841-1909)

En 1859 arrivait à Paris un jeune provincial de vingt ans, Catulle Mendès. C'était l'époque où le Romantisme finissant laissait la place au réalisme qui allait dominer pendant une vingtaine d'années dans la littérature et les arts. Une pléiade d'auteurs se partagent alors la faveur du public. En 1856, Victor Hugo a publié les « Contemplations », il donnera « Les Misérables » et « La Légende des Siècles » en 1862. Mais une nouvelle tendance se fait jour : Baudelaire publie en 1857 les « Fleurs du Mal » ; la même année Banville donne le « Sang de la Coupe » et les « Odes Funambulesques » et Flaubert « Madame Bovary ». Déjà les « Emaux et Camées » de Théophile Gautier ont paru en 1852. Le vrai maître de l'heure prochaine, c'est Leconte de Lisle qui a donné les « Poèmes Antiques » en 1852, et publiera bientôt les « Poèmes Barbares ». Autour de celui-ci se groupent de jeunes

poètes, épris d'un idéal d'artistes et de lettrés. Dans le « Parnasse Contemporain », ils commencent à réaliser leur programme et à « ciseler leurs vers comme des coupes de métal précieux ».

Dans ce groupe littéraire qui affirme son talent, Catulle Mendès ne tarde pas à se faire un nom. Son passé, comme ses goûts personnels, l'orientent vers la littérature. Né à Bordeaux le 20 mai 1841, Mendès a subi dès sa jeunesse l'influence d'un aïeul qu'il n'a jamais vu mais auquel il ressemble physiquement et qui l'attire sans qu'il puisse en dire la raison ; cet aïeul lettré a traduit le « Livre de Job » et les élégiaques latins ; son fils s'appelle Tibulle, son petit-fils Catulle. Accompagné de ses parents la jeunesse de Mendès se passa en voyage, généralement à l'étranger, en Suisse, en Belgique, en Italie et en Allemagne. Enfin, ses parents se fixent à Toulouse, en 1850, où le jeune Catulle fit ses études et d'où il partira pour la capitale quelques années plus tard.

En 1860, ayant à peine vingt ans, Mendès s'installe définitivement à Paris, rue de Provence. Et, tout de suite, un groupe se forme autour de lui. Ce sont de très jeunes gens enthousiastes et inexpérimentés, remplis de désirs de beauté et de vénération pour l'Art. Inconnus encore, ils étaient pourtant ceux en qui Banville saluait une nouvelle aurore et qui allaient devenir les maîtres du lendemain ; Léon Cladel, Lécia Dierx, François Coppée, José-Maria de Hérédia, Villiers de l'Isle Adam, etc. Le trait d'union de la bande, l'âme des réunions, c'est Catulle Mendès.

Dès ce moment commence la lutte pour le Beau, lutte dont Mendès ne s'est jamais détourné pendant toute une longue carrière. Pendant les dernières années de l'Empire, il a été le centre du seul groupe poétique qui ait poussé après la grande floraison de 1830. On ne peut lui donner ni le nom de maître, ni celui de chef d'école. Il est plutôt un « animateur » et s'honore lui-même d'être le simple lieutenant des poètes ses aînés. Il est le disciple fervent de Victor Hugo, de Leconte de Lisle, de Théodore de Banville et s'efforce avant tout, de maintenir la discipline parmi les jeunes poètes qu'il a su réunir autour de sa personne.

Catulle Mendès appartient au groupe qu'on désigne par le nom de « Parnassiens », et qui représente, en somme, toute la jeune poésie sous le second empire. Ce soi-disant « Parnassien » est devenu, plus tard, comme on le verra, un des derniers champions du Romantisme mourant.

En 1861, Mendès fonde la « Revue Fantaisiste », dont l'importance fut assez notable. Le premier numéro parut le 15 février de cette année et la Revue fut publiée tous les quinze jours jusqu'au 15 août de la même année. « Dans sa revue, il clamera sa juvénile admiration avec les mots qui forcent les consciences et les âmes », dit Madame Jane Catulle Mendès, dans sa très intéressante conférence, « Catulle Mendès et Richard Wagner » (1). La Revue, hardie et jeune, s'oriente vers tout ce que l'art pouvait avoir

(1) Conferencia, octobre 1929.

d'extrême et de nouveau. Elle fut patronnée par Théophile Gautier, qui deviendra le beau-père de Mendès, par Charles Baudelaire, par Théodore de Banville. La Revue révèle au public la plupart des jeunes talents que la France admire aujourd'hui, et les exalte.

Parmi d'autres collaborations, nous trouvons, naturellement, des romans assez courts de Catulle Mendès, ainsi que de nombreux poèmes, la critique musicale, de Gaspérini, très connu, à cette époque, et des vers de Villiers de l'Isle Adam, d'Alphonse Daudet et de Théodore de Banville.

A propos de la « Revue Fantaisiste », Mendès précise son caractère quand il écrit : « La Revue Fantaisiste était la Revue bien nommée. Toutes les ardentes et folles audaces, elle les avait ; narguant les pédantismes et les sottises, pouffant de rire au nez des conventions, ne comprenant ici-bas que deux choses, qui sont tout, à la vérité, la Poésie et la Joie » (2).

C'est dans le bureau de la « Revue Fantaisiste », passage des Princes, alors passage Mirès, que Théophile Gautier, François Coppée, Charles Baudelaire « l'âme d'un très délicat évêque, un peu damné, qui aurait mis pour un voyage d'exquis habits de laïque (2) », et bien d'autres se réunissent presque tous les jours. Rien ne peut mieux nous donner un tableau de sa jeunesse, une idée de son caractère gai et souriant, en somme une connaissance de cet esprit fou-

(2) La légende du Parnasse Contemporain, page 92. Bruxelles, Brancart, 1884.

gueux et enthousiaste, mais aussi rêveur et imaginaire, que les souvenirs de Mendès au sujet de ces réunions.

Un jour ainsi, Glatigny, poète presque oublié aujourd'hui, entre dans le bureau de Mendès. Le directeur de la « Revue Fantaisiste » a déjà lu un livre de Glatigny, « Vignes Folles », et dans tout l'enthousiasme de sa jeunesse, il en est émerveillé. « Vous êtes un poète », dit Mendès à Glatigny. Glatigny réplique : « Vous en êtes un autre ». Et Mendès ajoute : « Ces injures échangées, les deux jeunes gens se serrèrent la main » (3).

C'est à propos de cette Revue de jeunesse que l'occasion s'offre à Mendès de faire la connaissance de Sully Prudhomme. Laissons encore la parole à Catulle Mendès qui raconte cette interview d'une façon bien amusante. Rappelons qu'à ce moment Mendès avait à peine vingt ans, et tandis que sa dignité n'était pas encore à la hauteur d'un Directeur, il fit en sorte de donner l'impression extérieure que réclamait sa situation.

« Lorsque Sully Prudhomme entra un matin, je pris un air très grave et presque magistral. Je dus lui sembler d'autant plus ridicule qu'il avait, je pense, trois ou quatre années de plus que moi. Mais quoi, n'étais-je pas, malgré mon menton imberbe et mes cheveux d'enfant... n'étais-je point un directeur de Revue, tandis que le visiteur n'était en somme qu'un « jeune poète » venant apporter des vers au recueil

(3) La Légende du Parnasse Contemporain, page 56-57.

que je dirigeais ? Ah ! qu'on était gamin ! Le souvenir de ces enfantillages-là, aujourd'hui, nous amuse » (4).

Dans le groupe qui collabore à la « Revue Fantaisiste » se trouvent la plupart des journalistes célèbres du temps : Jules Noriac, Charles Bataille, Charles Monselet et Aurélien Scholl. « Leur présence parmi nous était, sans doute, un présage de la réconciliation future entre l'article de journal et la poésie, entre les chroniqueurs et les Parnassiens » (5).

En 1863, Mendès publie son premier recueil de vers, « Philoméla », suite de poèmes lyriques. Puis, il voyage. On le trouve en Allemagne, où il est étudiant dans plusieurs villes, se bat en duel à Heidelberg, et fait connaissance avec la société, la langue et la pensée germaniques. De cette époque, sans doute, date son admiration pour la prodigieuse musique de Wagner qu'il sut imposer à la France par une lutte enthousiaste et raisonnée.

De retour en France, Mendès publie de nombreux romans, des recueils de vers, des pièces de théâtre, enfin des ouvrages de critiques.

Cependant, avant d'arriver à la renommée, la vie du futur grand critique fut assez difficile. Il cesse la publication de la « Revue Fantaisiste », et sa fortune personnelle, en effet peu considérable, s'épuisa. « A propos d'une comédie en un acte et en vers, intitulée : « Le Roman d'une Nuit », qui était de moi, et qui fut

(4) La Légende du Parnasse Contemporain, page 132.

(5) La Légende du Parnasse Contemporain, page 138.

jugée, j'en rougis, peu morale, la Revue fut poursuivie et condamnée, dans ma personne, à cinq cents francs d'amende et à un mois de prison... » (6).

Alors commence pour lui la vie de presque tous les littérateurs, la vie qui manque quelquefois de vin, même de pain, la vie un peu bohème. Mais, si Mendès est triste, il n'est pas désespéré. Il avait, en lui, une foi capable de résister à toutes les privations matérielles comme il eût, plus tard, la foi pour résister à tous les dédains, par exemple, dans sa lutte pour l'art de Richard Wagner. Si l'on a faim, n'importe, on travaille ! « On avait des bottines éculées et des habits qui se déchiraient ; n'importe, avec ces bottines, sous ces habits, on allait dans les bibliothèques, dans les musées. L'amour du livre, l'admiration des marbres et des toiles nous était une consolation quotidienne. L'estomac vide, tant pis ! on déjeunait d'une page de Ronsard... » (7).

Un jour, accompagné de François Coppée et Villiers de l'Isle Adam, Mendès fut conduit chez Leconte de Lisle par Louis Ménard, le poète et le philosophe. Ce jour resta toujours dans la mémoire de Catulle Mendès comme un des plus inoubliables de sa vie. Il y rencontre quelques poètes ou écrivains qu'il connaissait déjà, mais bien d'autres qu'il voit pour la première fois. Il y a José-Maria de Hérédia, Léon Dierx, Armand Silvestre, Sully Prudhomme, mais au-dessus d'eux, il y a le maître, Leconte de Lisle. « De

(6) La Légende du Parnasse Contemporain, page 148.

(7) La Légende du Parnasse Contemporain, page 177.

ce jour-là date, à proprement parler, notre histoire qui cesse d'être une légende ; et c'est alors que notre adolescence s'affermir en virilité » (8).

L'œuvre de Leconte de Lisle ne ressemble en aucune façon à l'œuvre de Catulle Mendès. Celui-ci ne semble pas être influencé par les vers classiques et ciselés de Leconte de Lisle. Pourtant, le jeune Mendès reste en admiration devant ces poèmes si différents de ce qu'il faisait alors. Le talent de Mendès, car c'est un talent assez considérable, semble chercher sa voie pour prendre plus tard la grande route du Romanisme. Mais, les soirées passées chez Leconte de Lisle ne s'effacent jamais. « Aucun de ceux qui ont été admis dans le salon de Leconte de Lisle ne perdra jamais le souvenir de ces nobles et doux soirs, qui, pendant tant d'années, furent nos plus belles heures. Avec quelle impatience, chaque semaine accrue, nous attendions le samedi, le précieux samedi où il nous était donné de nous retrouver unis d'esprit et de cœur, autour de celui qui avait toute notre admiration et toute notre tendresse » (9).

Puis, Catulle Mendès avait son salon, son salon à lui aussi, bien plus modeste que celui de Leconte de Lisle. Dans ce petit salon se réunissaient tout un groupe de jeunes poètes, tous épris de l'amour du Beau. On y venait écouter des vers, discuter le dernier roman paru ou quelquefois même, jouer des comédies. On s'y réfugiait loin de la grande foule qui ignore ou

(8) La Légende du Parnasse Contemporain, page 223.

(9) La Légende du Parnasse Contemporain, page 223.

qui dédaigne le travail du poète. « On s'entendait sur la supériorité de la forme poétique, on en arrivait à préférer M. Leconte de Lisle à M. Victor Hugo, parce que le vers du premier était plus impeccable que le vers du second » (10).

Mais l'état financier de Catulle Mendès semble s'améliorer de plus en plus, non par suite d'un succès immédiat dans son travail littéraire, mais parce qu'à ce moment ses parents, jusqu'ici fort hostiles à la carrière des Lettres, s'y résignent. Quittant la petite chambre d'autrefois, Mendès va maintenant s'installer plus confortablement. Cependant, cette petite chambre de laquelle François Coppée disait : « Oh ! Monsieur, vous habitez une chambre qui donne envie de se pendre » (11), vit le début de l'homme de lettres que Mendès est devenu plus tard.

« Sur ces entrefaites, il se produisit un événement considérable. Par l'indulgence de ma famille réconciliée enfin avec les rimes, je devins tout à coup le richeard... J'eus un appartement avec des chaises, des tentures et des tableaux » (12). Aussi, dès ce moment, l'étoile à l'horizon de Catulle Mendès semble briller avec plus d'éclat. Il recommence ses voyages et va passer des mois à l'étranger, en Suisse, en Allemagne et en Autriche. Il se forme à sa carrière de critique dramatique et musical, mais surtout à cette époque il étudie de plus près le génie de Richard Wagner.

(10) Article d'Emile ZOLA, *La République des Lettres*, 27 mai 1877.

(11) *La Légende du Parnasse Contemporain*, page 209.

(12) *La Légende du Parnasse Contemporain*, page 111.

Dès 1870, sauf pour quelques voyages d'ailleurs très courts, il reste à Paris. Pendant les années suivantes, il écrit de nombreux romans, des recueils de vers, et débute, comme dramaturge, à la Comédie-Française, en 1872, où on joua sa petite comédie : « La Part du Roi ». Puis, il va inaugurer sa grande propagande pour l'art wagnérien. D'abord, attiré vers le poète-musicien avec un enthousiasme digne de sa jeunesse, il devient, plus tard, un wagnériste militant.

Il fréquente la société de Flaubert, de Jules et d'Edmond Goncourt, de George Sand, en somme, il gagne la sympathie de tout un groupe d'auteurs qui voient, dans ce jeune homme, un écrivain de grand mérite. D'autre part, il fréquente la société de tous les musiciens de son époque, comme Chabrier, Messager, d'Indy, Erlanger, Saint-Saëns, et il se trouve que, plus tard, il collabore, avec quelques-uns, à un autre rôle, celui de librettiste. Il ne faut pas oublier que Catulle Mendès avait une facilité extraordinaire qui lui permettait d'entreprendre un travail tout différent de celui qu'il venait de finir. A une fécondité remarquable s'ajoute, chez lui, le don d'adaptation, don si rare qui lui permet d'entreprendre des œuvres très diverses.

Catulle Mendès fut une grande figure dans la vie parisienne, il fut toujours remarqué, même dans les rues, au théâtre, à l'Opéra. Rien ne peut mieux faire revivre cet aimable personnage du passé que le tableau que peint M. Jean Cocteau dans son livre, « Portraits-Souvenirs ». Le passage est tiré du « Figaro », 13 avril 1935. « Catulle Mendès était gros et marchait

légèrement. Il ondulait des hanches et des épaules. Une sorte de houle d'aérostat le poussait à l'aventure. La multitude, surprise, s'écartait sur son passage. Il tenait du lion et du turbot... Tel, le claqué à la renverse, l'œil des bustes de plâtre, les boucles sur les épaules étroites et hautes, les coudes au corps et les manchettes jaillissant des manches, tel, dis-je, Catulle Mendès, terrible dépositaire de ses oracles du lendemain, suivait son ventre, magnifique et légère figure de proue qui fendait la vague des spectateurs ».

La vie de Catulle Mendès fut très mouvementée, pleine d'intérêt, surexcitée, et toujours pleine d'action. Ce caractère si impétueux, si nerveux, si sensible fut la cause de quelques incidents, sinon graves, du moins assez ennuyeux pour être une cause de trouble dans sa vie. Et voici que M. Lugné-Poe publie, dans la seconde partie de son œuvre, « La Parade », qui s'appelle « Acrobaties-Souvenirs et impressions de Théâtre ». Le passage est tiré du « Temps ». « La rencontre, dont nous avons brièvement annoncé le résultat hier, dans le Petit Temps, a été fertile en incidents et, en raison de la notoriété des adversaires, comptera parmi les Faits-Paris retentissants... A la suite de la publication d'un article de M. Lugné-Poe, dans la Presse, M. Catulle Mendès, se jugeant offensé, a constitué comme témoins MM. Emile Audre et Alexis Lauze. M. Lugné-Poe a mis ces messieurs en rapport avec MM. Léon Bailly et Aristide Briand ». (13) Mais,

(13) *Acrobaties*, page 224. Paris 1935. Gallimard.

les duels, à cette époque, furent plus ou moins fréquents et il ne faut pas juger Mendès seulement d'après des incidents pareils.

A partir de 1895, et pendant de longues années, Catulle Mendès fit de la critique au « Journal », qui, à ce moment, était plutôt littéraire. Ses articles de critique eurent une sérieuse influence sur le goût du public et l'évolution de la musique et du théâtre. C'est que Mendès est un fin lettré et un homme de goût. Poète ou romancier, dramaturge ou critique, toute la vie de Mendès fut consacrée à la littérature et à la gloire de l'Art. On verra que jusqu'à sa mort tragique, survenue en 1909, toute son œuvre de critique fut dominée par le constant souci d'éclairer le goût du public et de le rendre capable de reconnaître la Beauté. Parmi toutes les influences auxquelles on peut attribuer la réalisation complète du talent de Catulle Mendès, il faut revenir sur celle de Richard Wagner qui représente, pour lui, le plus grand des poètes-musiciens de tous les temps.

CHAPITRE II

CATULLE MENDÈS ET RICHARD WAGNER

Pour bien comprendre le début, le développement et le progrès du wagnérisme en France, avant que Catulle Mendès soit entré sur la scène, il nous semble indispensable de revoir, d'ailleurs assez rapidement, l'histoire de l'œuvre de Richard Wagner à travers les années qui précédèrent l'arrivée du jeune Mendès à Paris. De cette façon, on pourra mieux apprécier l'importance du rôle de Mendès dans le développement du wagnérisme.

Nous nous proposons donc de donner un aperçu de la lutte prodigieuse de Richard Wagner pour imposer « la musique de l'avenir », depuis le moment où il se rend à Paris pour la première fois, en 1839, jusqu'en 1860, époque où Catulle Mendès, bouleversé par la musique et les idées du Maître, se range à côté des premiers wagnéristes français pour devenir plus tard le plus grand propagandiste wagnérien.

An moment de se rendre à Paris pour la première fois, Richard Wagner n'avait que vingt-six ans. Pour tout bagage musical, il n'avait que quelques partitions inachevées, mais il avait, du moins, le sentiment de la grandeur et un vrai culte pour tout ce qui est de l'art.

Pendant cette première année, Richard Wagner s'occupait de se faire une place dans le monde musical, et il avait trouvé le moyen de se faire présenter à quelques musiciens déjà célèbres comme Berlioz et Meyerbeer. Mais, exception faite pour Berlioz, tout le groupe de musiciens, français et étrangers, qui se trouvait à Paris, fut hostile à la musique et aux idées de Wagner. Même les éditeurs musicaux se montrèrent de violents ennemis. Faire triompher la musique wagnérienne si différente et de fond et de forme de tout ce qu'on avait considéré jusqu'ici comme musique d'opéra, était non seulement dangereux pour la réputation des compositeurs de cette époque, mais ruineux pour les éditeurs qui prévoyaient une grande révolution dans le domaine musical.

Pendant le mois de janvier 1840, Wagner eut au moins la satisfaction d'entendre lire à une répétition du Conservatoire, une de ses œuvres de jeunesse, l'ouverture de « Christophe Colomb », première composition de Wagner qui ait été entendue en France. C'est la première fois que le nom de Richard Wagner est imprimé dans un journal français. « Une ouverture d'un jeune compositeur allemand d'un talent remarquable, M. Wagner, vient d'être répétée par l'or-

chestre du Conservatoire et a obtenu les applaudissements unanimes. Nous espérons entendre incessamment cet ouvrage et nous en rendrons compte » (1).

C'est à ce moment que Wagner met la dernière main à « Rienzi », sa première œuvre importante. Mais il n'y avait pas, à Paris, un directeur de théâtre assez audacieux pour risquer la représentation de cette œuvre. Pendant les derniers mois de 1841, Wagner finit d'orchestrer le « Vaisseau Fantôme », mais sans espoir de faire représenter soit « Rienzi », soit le « Vaisseau Fantôme », à Paris. Alors, il se prépare pour le retour en Allemagne.

Le 7 avril 1842, Wagner quitta la France pour se rendre dans son propre pays. Ainsi, le premier séjour de Richard Wagner, à Paris, se termina en laissant très peu de trace. Cette fois, il ne fut repoussé que par les directeurs de l'Opéra et des théâtres, le grand public parisien n'ayant pas eu encore l'occasion de se déclarer.

Au printemps de 1849, Wagner se rendit encore à Paris. Les œuvres de Donizetti et de Meyerbeer, très à la mode à l'Opéra, suffirent à faire comprendre l'incompatibilité du goût du public parisien avec la musique de Wagner. Le second séjour de l'artiste à Paris ne dura que quelques semaines et ne semble avoir aucun résultat en ce qui concerne son œuvre. Wagner ne dédaignait pas le public parisien, mais s'étant rendu compte de la situation musicale, il se

(1) *Revue et Gazette Musicale de Paris*, 22 janvier 1840.

figurait que le moment n'était pas bien choisi pour se lancer encore dans la lutte.

Sur deux autres séjours, l'un à la fin de 1849, l'autre au début de 1850, nous pouvons passer sans rien dire. Ceux-ci eurent plutôt un caractère assez personnel et ne changent rien au progrès du wagnérisme en France.

A ce moment, onze ans après la première visite de Wagner à Paris, le public parisien eut l'occasion d'entendre une œuvre du Maître pour la première fois, et sans l'assistance de l'artiste lui-même. Deux faits nous intéressent. D'abord, l'importance d'une « première », et ensuite le choix de l'ouverture de « Tannhauser » pour le début de Wagner en France. Cette première audition de l'ouverture eut lieu le 12 novembre 1850. Le public se montra peu enthousiaste. Pour éclairer la situation au sujet de ce que disaient quelques critiques avant que Catulle Mendès soit entré dans l'histoire de Wagner, il en faut citer une. « Ce genre de musique romantique et métaphysique a fait son temps » (2). Quoi, déjà, en 1850, encore au début du wagnérisme, on en annonce la fin !

En 1858, Richard Wagner se rendit encore à Paris et c'est une coïncidence à remarquer que, pendant son passage à Strasbourg, il eut la surprise d'entendre l'ouverture de « Tannhauser », exécutée, sans qu'il en fût averti, par l'orchestre du théâtre. Ainsi, le dernier voyage important de Wagner à Paris s'inaugura

(2) Lettres Françaises de Richard Wagner, page 124, Paris, 1935. Recueillies et présentées par Julien TIERSOT, Editions Bernard Grasset.

par l'exécution de l'ouverture de « Tannhauser », pour se terminer, peu d'années après, par l'échec de l'œuvre complète de « Tannhauser », l'échec le plus stupide et le moins mérité que le grand artiste ait jamais connu.

Comme nous l'avons déjà remarqué, Catulle Mendès vint s'installer à Paris, en 1859, quelques mois à peine après l'arrivée de Richard Wagner et tout ce qui se passait au sujet des drames musicaux de Wagner en France et à l'étranger lie, pour jamais, les noms de Richard Wagner et de Catulle Mendès.

Sur l'éducation musicale du jeune Mendès, nous ne pouvons rien dire, mais on peut supposer que, pendant ses voyages en Italie et en Allemagne, accompagné de ses parents, il apprit à jouer du piano, parce que, en arrivant à Paris, il déchiffrait déjà facilement les partitions de Wagner. C'était un musicien de bon goût, plutôt qu'un virtuose. En voyage, il eut l'occasion d'assister à des représentations d'opéras italiens et tandis qu'il était agréablement impressionné et séduit par la beauté de cette musique mélodieuse et romantique, rien n'indiquait, dans cette période de sa vie, qu'il eût pris, pour l'opéra en général, un intérêt spécial.

En Allemagne, où il voyageait beaucoup, il eut l'occasion d'entendre de la musique allemande, et il assistait surtout aux concerts, dont les programmes présentaient quelques œuvres de Wagner. Il faut se rappeler que les parents de Catulle Mendès étaient très musiciens et profitaient de leurs voyages pour faire

entendre de la belle musique à leur fils. Encore à Toulouse, il assistait à des représentations d'opéras italiens donnés par un groupe d'artistes de Paris. Pendant cette période, le jeune Mendès continuait ses études de piano à peu près comme le faisaient tous les jeunes gens de quinze ans, en amateur. Et voilà la connaissance musicale, d'ailleurs peu profonde, de Catulle Mendès au moment où il arrive à Paris pour se lancer presque immédiatement dans la lutte wagnérienne.

Nous sommes en 1860, et Richard Wagner venait d'organiser et de diriger trois concerts avec grand orchestre. Ces concerts, qui présentent à leurs programmes l'ouverture du « Vaisseau Fantôme », le prélude de « Tristan et Iseult », et plusieurs morceaux de « Tannhauser » et de « Lohengrin », eurent lieu au Théâtre-Italien les 25 janvier, 1^{er} et 8 février. Ce sont des dates de la plus grande importance. Elles furent la première manifestation du wagnérisme digne de ce nom, en France. Et il avait fallu vingt et un ans de lutte et de misères avant que le public parisien ait eu l'occasion de juger l'œuvre wagnérienne ! C'est assurément à ces concerts, que Catulle Mendès se rend compte de la puissance et de la grandeur du génie de Wagner. Il n'était pas seulement enthousiasmé, émerveillé, il était « bouleversé ».

Cherchons maintenant la vraie raison de l'attraction de Catulle Mendès pour l'œuvre wagnérienne. A ces premiers concerts, ce n'est que Wagner musicien qui se révèle. Après ce que nous avons vu, faut-il penser

que Mendès, à ce moment, ait une connaissance assez profonde pour arriver, tout de suite, à une si exacte appréciation de cette musique, à la fois complexe et peu claire. Nous ne le pensons pas. Mais il ne faut pas douter de la sincérité de Mendès parce que plus tard, dans sa critique théâtrale, nous verrons qu'il poussait la franchise jusqu'à l'extrême. A notre avis, c'est le premier signe du vrai talent de notre critique, il était à ce moment, sans s'en rendre compte, homme de théâtre plutôt que musicien. Même, avant d'assister aux concerts de Wagner, Mendès avait bien étudié les poèmes du « Vaisseau Fantôme », de « Lohengrin », de « Tristan et Iseult », et de « Tannhauser ». Rappelons que, déjà, il lisait très facilement l'allemand. Il se plongeait dans le monde légendaire, loin de toute réalité, le monde pour lequel, plus tard, il éprouva une véritable passion. Nous pouvons imaginer le jeune Mendès qui avait à peine vingt ans, installé dans sa loge, toute son attention fixée sur l'exécution orchestrale, mais, en même temps, bien loin de cette salle de concert. Il entendait la musique, mais la musique liée intimement au drame. Tantôt, c'est le pauvre matelot du « Vaisseau Fantôme » destiné à parcourir la mer jusqu'à sa mort, sans jamais réaliser son rêve ; tantôt, c'est le drame de l'amour et de la mort de « Tristan et Iseult » ; puis, c'est le drame de l'amour dans l'idéal revêtu des splendeurs du mythe chevaleresque de « Lohengrin ». Ce n'est pas la musique qui l'a tellement impressionné, c'est le drame renforcé par la musique. C'est une coïncidence à re-

marquer que Catulle Mendès ait eu l'honneur d'assister à la première manifestation du wagnérisme en France, lui qui, dès ce moment, se lie, pour jamais, à l'œuvre wagnérienne.

Rien nous montre la lutte qui se tourne autour de la musique wagnérienne à cette époque que les deux critiques que nous allons citer. La première citation est tirée d'une brochure d'Ernest Fillonneau. « M. Wagner est certainement le musicien qui, sous tous les rapports, a fait le plus de bruit pendant la saison. Beaucoup de personnes ont entendu ce nom pour la première fois cette année ; bientôt, tout le monde a parlé de Wagner et de sa musique comme autrefois des tables tournantes... » (3). Et, plus tard, l'auteur ajoute : « On a remarqué, avec raison, que toutes les fois que M. Wagner veut bien mettre un instant en pratique la théorie dédaignée et même condamnée par son génie, ses inspirations ne sont pas à mépriser et qu'il est capable alors de composer de fort belles choses, telles que la marche du « Tannhauser » ; la marche et une romance de « Lohengrin ». Quant à l'ouverture du « Tannhauser », c'est une interminable et fantastique symphonie, qui étonne par la puissance de l'orchestration, mais on y chercherait en vain autre chose, et puis... on n'en voit pas la fin... » (4).

Et maintenant il faut signaler une critique écrite au même moment par Champfleury, wagnériste de

(3) Les Concerts de Paris, *Revue de la Saison Musicale de 1860* par ERNEST FILLONNEAU, page 16. Paris 1860. Librairie Jules Tardieu.

(4) Page 18.

premier ordre. L'auteur parle du premier des deux concerts dirigés par Wagner. « Dès l'arrivée du maître à son pupitre, je compris à la physionomie de l'orchestre que la cause était gagnée. Les musiciens se dérangèrent avec respect et joie, impatients de commencer et saluant l'arrivée de Richard Wagner par des applaudissements d'archets sur le bois de leurs instruments... » (5).

Puis Champfleury continue : « Dès les premières mesures de l'ouverture, les critiques chagrins qui trompent le public par esprit de dénigrement hostile et par une jalouse impuissance, comprirent qu'ils n'avaient qu'à fuir, car Richard Wagner était applaudi par la foule frémissante, qui a le sentiment du beau et du juste, et qui se sentait remuée jusqu'au plus profond de son être par des ondes musicales qu'un navigateur venait de découvrir. » (6).

L'année suivante, Catulle Mendès publia le premier numéro de la « Revue Fantaisiste » dont nous avons déjà parlé. Presque tout le groupe qui écrivait dans la Revue salua, le premier, l'avènement et le triomphe de l'art wagnérien, et aussi de la poésie qui affirmait ainsi, au théâtre, sa souveraineté par le pouvoir d'universalité de la musique.

Voilà l'occasion propice pour Catulle Mendès. Il était jeune, enthousiaste ; il était poète, ayant déjà publié son recueil de vers, « Philoméla », il avait un

(5) Richard Wagner, par Jules CHAMPFLEURY, page 5. Paris, 1860. Librairie Nouvelle.

(6) Page 7.

vrai sens du théâtre et il aimait passionnément la musique ; enfin il était ouvert à tous les arts. Il avait donc tous les dons nécessaires pour se lancer dans le combat, long et ardu, pour la musique, ou plutôt, pour les drames musicaux de Wagner.

A ce moment, Richard Wagner avait quarante-huit ans, tandis que Mendès en avait à peine vingt. Mais ce n'est pas seulement la différence d'âge qu'il faut remarquer, c'est que déjà Richard Wagner jouissait d'une certaine renommée, tandis que Mendès venait de commencer son travail littéraire et assez modestement. Mais cela n'empêcha pas le jeune homme de chercher la collaboration de Wagner pour la « Revue Fantaisiste ». Un beau jour, Catulle Mendès rendit visite à Wagner et lui demanda sa collaboration. Le moment était assez mal choisi parce que le Maître venait de passer par toute la gamme d'émotions causées par les répétitions générales de « Tannhauser ». Plus tard, Mendès nous raconte ses premières impressions. « C'avait été peu de temps avant la première représentation de « Tannhauser » à l'Opéra ; impatienté par mille tracasseries, par des « misérabilités », comme disait Wagner, il en était arrivé au dernier degré de l'exaspération nerveuse. Un chat en colère, hérissé, toutes griffes dehors. Le moment était mal choisi pour lier connaissance avec lui, et d'ailleurs mon extrême jeunesse eût été un obstacle à une familiarité un peu intime. » (7).

(7) Richard Wagner, pages 1-2, Catulle MENDÈS. Paris, 1886, Charpentier.

Cette rencontre de Wagner et de Mendès fut pourtant le commencement d'une sincère amitié et d'une mutuelle admiration.

La première représentation de « Tannhauser » à Paris a lieu le 13 mai 1861. Catulle Mendès, déjà conquis par la musique wagnérienne, nous donne une vive description de cette triste soirée. « Je me vois dans un coin de la salle, frémissant d'indignation, car les concerts de Richard Wagner, au théâtre des Italiens, m'avaient déjà conquis à ce qu'on appelait alors la musique de l'avenir, essayant d'imposer silence à mes voisins, et, quand la tempête se calmait un instant, saisissant dans l'orchestre et sur la scène d'incomparables beautés musicales et poétiques. A quelques stalles de la mienne était assis Charles Baudelaire. Du regard nous nous disions quelquefois l'un à l'autre tout ce que nous inspirait de colère et aussi de pitié la rage démente de la foule. » (8).

Catulle Mendès n'avait alors que vingt ans. Il était déjà un vrai wagnériste. Peut-être, sa connaissance n'était-elle pas encore très profonde, mais certainement il avait du goût pour le sublime et son don critique apparaît dès ce moment, car nous trouvons ce passage dans la « Revue Fantaisiste », quelques jours après la représentation de « Tannhauser » : « La défaite de Richard Wagner a été complète. Les critiques ont été unanimes à proclamer la chute de ce musicien oseur, « trébuché de si haut »... On a sifflé

(8) Richard Wagner, page 91.

l'œuvre de Wagner, mais on ne l'a pas jugée ; on ne veut plus l'entendre, mais on ne l'a pas écoutée. » (9). Quelle hardiesse, quelle vérité ! On ne s'attend pas à une critique si nette, si précise, si bien raisonnée de la part d'un écrivain très jeune et presque inconnu. Récemment, M. Guy de Pourtalès, dans son livre, « Wagner, histoire d'un artiste », confirma cette critique à propos de « Tannhauser ». « C'était la chute, la chute bête, sans raison, la plus terrible. » (10). Plus tard, il ajoute : « Jules Janin, Erlanger, Catulle Mendès, le Prince de Polignac eurent à honneur de se déclarer les amis de ce blackboulé de l'opinion publique. » (11).

Pour la première fois dans la correspondance de Wagner, nous trouvons le nom de Catulle Mendès. Cette lettre est du 24 mars 1861, à Jules Noriac, romancier en vogue sous le Second Empire. « M. Catulle Mendès a bien voulu m'inviter à collaborer à la Revue dont vous parlez ; j'accepte et je vous enverrai très prochainement mon premier article sur ce que vous me demandez. Je suis d'accord avec vous sur ce que vous dites de ce jeune homme. » (12).

Le jour suivant, en effet, 25 mars 1861, Wagner écrivit une assez longue lettre à Victor Cochinat, journaliste qui jouissait en son temps d'une certaine célébrité. Le document est trop précieux pour ne pas citer tout le passage qui concerne Catulle Mendès. Il est

(9) *Revue Fantaisiste*, mars 1861.

(10) Wagner, GUY DE POURTALÈS, page 264. Paris, 1932. Gallimard.

(11) Wagner, GUY DE POURTALÈS, page 265. Paris, 1932. Gallimard.

(12) *Lettres Françaises*, page 249.

en effet fort amusant, et il nous semble que Wagner ait découvert le don de critique que possédait Mendès avant que le critique lui-même ne s'en rendit compte. C'était quelques jours après la chute de « Tannhauser » à l'Opéra, et Wagner parlait des expressions amicales qu'il recevait de ses admirateurs. « Car j'ai reçu des lettres encourageantes de gens de lettres, notamment d'un jeune homme, dont vous avez peut-être entendu parler, car il a fondé une revue, la « Revue Fantastique » ou « Fantaisiste » et m'a invité à collaborer. Je nomme M. Catulle Mendès. Quoiqu'il n'ait que 16 ou 17 ans, il montre infiniment la grâce et l'esprit parisiens, et je crois que M. Mendès pourra devenir un critique juste et généreux. » Cette opinion de Wagner est frappante. Elle est la première impression d'un grand homme et elle est fort intéressante parce qu'elle n'était pas sollicitée. Cette prophétie devait se réaliser quelques années plus tard, et nous verrons que Catulle Mendès méritera bien l'éloge de critique « juste et généreux ». Mais continuons à parcourir cette curieuse lettre. « Je ne sais pas s'il veut persévérer dans cette voie, mais toute la tendance de cette revue, dont je garde précieusement le premier numéro, me dit que ce jeune homme est un homme de talent ; quand il aura terminé ses études, je crois même qu'il pourra rendre de réels services à la littérature française. On m'a montré quelques petites poésies qu'il a écrites, et elles sont dédiées à un M. Glatigneau ou Glatigny... mais je ne crois pas que M. C. Mendès est un bon poète et qu'il ne le sera jamais. »

Et voilà peut-être une des premières critiques de la poésie de Catulle Mendès ; Wagner, poète lui-même, nous semble se tromper cette fois, parce que Mendès est l'auteur de très jolis vers. Wagner s'explique ensuite. « Car il manque de versification ; il sera sans doute un meilleur critique. Mais il ne le faut pas gâter. Du reste, vu que c'est un enfant précoce, il est bien possible qu'il meure trop tôt, car les jeunes gens ainsi doués n'ont pas une longue vie. J'espère pour lui plutôt une fin prématurée que des déceptions comme les miennes. Mais il n'en aura peut-être pas ; du reste, il ne sera que critique et ce sera peut-être pour lui ce qu'il lui faut. » (13).

Il est très probable que Catulle Mendès n'eut jamais l'occasion de lire cette lettre, parce qu'à la fin Wagner avait la discrétion d'ajouter : « Je vous prie et vous demande votre parole de ne pas publier cette lettre... » (14). D'après les extraits tirés du livre de Mendès : « Richard Wagner » et de la lettre de Wagner à Victor Cochinat, nous avons donc des renseignements très précis au sujet de la première rencontre de notre critique avec le Maître.

Peu après, Wagner quitta Paris pour passer quelques semaines en Allemagne, en Suisse, et il alla jusqu'à Vienne, étant arrivé au bout de ses forces après la bataille qui se passait autour de « Tannhäuser ». De nouveau à Paris, il y resta pendant quelques mois. Enfin, grâce à l'amnistie du 28 mars 1862, Wa-

(13) Lettres Françaises, pages 250-251.

(14) Lettres Françaises, page 251.

gner put regagner sa patrie, pour ne jamais revenir à Paris.

Quelques mois après avoir cessé la publication de la « Revue Fantaisiste », Catulle Mendès, maintenant bien lancé dans le monde littéraire, partait faire un assez long voyage en Allemagne. Il continuait sa pénétration de l'esprit germanique, mais surtout il s'occupait de la langue allemande et des drames musicaux de Wagner. Or, à ce moment, Wagner se trouvait à Munich et Mendès alla le voir. Avant de se présenter chez Wagner, Mendès écrivit un sonnet à Wagner et l'envoya au grand artiste avec sa carte de visite. Wagner à ce moment, déjà souffrant, semble avoir oublié le jeune éditeur de la « Revue Fantaisiste », d'après une note expédiée à Mendès de laquelle nous tirons la citation suivante : « Vraiment désireux de faire votre connaissance, vous me pardonnerez la prière de vouloir bien m'honorer de votre bienveillante visite. » (15). Mendès, ravi de cette seconde occasion de se trouver en présence de celui qui était devenu un dieu pour lui, courut chez Wagner. Il fut reçu avec une infinie courtoisie et passa quelques heures délicieuses en toute intimité avec le Maître. Wagner venait d'avoir la grande satisfaction de voir représenté pour la première fois « Tristan et Iseult », représentation qui eut lieu le 20 mai 1865 sous le patronage de Louis II, roi de Bavière, le grand ami et admirateur du Maître. Nous ne pouvons l'affirmer d'après ce que nous avons trouvé, mais il est plus que

(15) Lettres Françaises, pages 297-298.

probable que Catulle Mendès ait assisté à cette « première ». En tout cas, cette rencontre de Mendès avec Wagner est de la plus grande importance, parce que c'est le commencement d'un contact qui va durer assez longtemps et qui aura comme résultat une vraie compréhension de l'art de Wagner puisée à sa source.

De retour en France, Catulle Mendès reprit son travail littéraire et publia quelques romans et de nombreux poèmes. Sur ces entrefaites, il épousa Judith Gautier, fille de Théophile Gautier, qui devint plus tard l'amie de Cosima et Richard Wagner. Ainsi le ménage Mendès se serre autour du grand musicien. D'après une lettre envoyée à Judith Mendès, nous apprenons que la jeune mariée avait évidemment écrit un mot à Wagner pour lui demander la permission de se rendre en Suisse accompagnée de son mari et de passer quelques jours auprès de lui et de sa femme. Le musicien, très flatté de recevoir la visite de deux si ardents wagnéristes, répondit tout de suite pour exprimer le plaisir qu'il se fera de voir les Mendès à Lucerne. « Je suis à Lucerne et je n'ai pas besoin de vous dire combien je serais heureux de vous voir ainsi que Monsieur Mendès. Je voudrais seulement vous prier de prolonger un peu votre séjour à Lucerne afin que la joie que vous m'accordez ne soit pas trop vite évanouie. » (16).

Pendant l'été de 1869, Judith et Catulle Mendès accompagnés de Villiers de l'Isle Adam partirent pour la Suisse. Wagner habitait, non à Lucerne même,

(16) *Lettres Françaises*, pages 307-308.

mais à Triebchen, à deux kilomètres de la ville. Wagner, lui-même, vint saluer à la gare les trois bons amis et les conduisit à leur hôtel. Le petit groupe de Parisiens passa dix jours auprès des Wagner, jours inoubliables ; dès le matin jusqu'au soir tard, ce n'était qu'un rêve charmant. Wagner racontait des anecdotes, quelques fois amusantes, d'autres fois bien tristes, au sujet de sa vie de jeunesse. Souvent il se mettait au piano pour mieux expliquer la signification de ses œuvres, et même de temps en temps il chantait quelques passages ; puis, brusquement, quittant le piano pour donner plus d'action à son interprétation, il se promenait d'un bout à l'autre du salon à la grande joie de ses amis qui restaient enchantés devant le génie du Maître. Pendant son séjour à Triebchen, Catulle Mendès profita de l'occasion pour poser de nombreuses questions à Wagner et mettre au point certains détails de ses théories qu'il n'avait pas encore parfaitement assimilés.

Dans un vieux journal, « Le National » du 3 août 1869, nous trouvons de bien précieuses observations sur cette visite à Triebchen. Mendès y exprime son admiration pour les deux génies qui le mieux représentaient la vraie grandeur de l'être humain. « Deux terres, à jamais illustrées, abritent à cette heure la Poésie et la Musique : Guernesey a Victor Hugo, Triebchen a Richard Wagner. L'axe du monde artistique moderne repose sur ces deux points. » Plus loin, il parle de la maison, mais ce détails n'offrent aucun intérêt ici. Mendès se révèle entièrement séduit par

le charme et par la force de caractère de son hôte. « Sous des cheveux déjà grisonnants, vivement épars, Richard Wagner porte un front magnifique, qui rêve et qui pense ; ses yeux sont radieusement purs ; rien n'a pu troubler leur limpidité juvénile, et la finesse de sa bouche n'a pas de pli amer. Ce grand homme est bon. » Ainsi, Mendès qui n'était jusqu'ici qu'un admirateur passionné de l'art wagnérien, vient de sentir tout le charme et la force remarquable, non seulement de l'artiste, mais de l'homme, chez Wagner.

Cet article, qui se trouve dans « Le National » du 3 août 1869, est rempli de choses intéressantes, mais ce n'est pas le moment de les citer ici. Pourtant nous ne pouvons passer sans remarquer une fois de plus le tableau qui y est peint, tant on est frappé par la véracité et la vie d'une présentation pareille. « Mille fois calomnié et de mille façons... cet être terrible a la douceur et la gaîté des enfants. Alerté, infatigable, joyeux, il va, il vient, il court... Lorsqu'il parle de poésie ou de musique, il ne rit plus ; il explique, disons mieux, il révèle. » Mais le moment est venu du départ de la « Chère Trinité », comme disait Wagner, et nous laissons encore ici la parole à Catulle Mendès, plus capable que nous de résumer l'enthousiasme de nos trois voyageurs. « Dans quelques heures, après dix jours de joie profonde, nous quitterons la maison hospitalière et glorieuse où il nous a été donné de connaître une âme exquise dans l'homme de génie qui partage avec Victor Hugo et Leconte de Lisle notre religieuse admiration. »

Ainsi se termine la première rencontre de Mendès avec Wagner, c'est-à-dire la première occasion qu'eut notre critique de causer en toute intimité avec le grand homme, de se renseigner sur l'œuvre si vaste et si profonde qui va bouleverser le monde musical et intellectuel, l'œuvre qui, à ce moment, n'était encore goûtée que par quelques lettrés et musiciens, au moins en France. Malheureusement, cette visite à Triebchen fut la dernière occasion que Mendès et Wagner eurent de se trouver ensemble dans une atmosphère de tranquillité et de bonnes relations, parce que bientôt nous allons voir que cette amitié si durable en apparence va diminuant grâce à un pamphlet assez maladroit et mal placé.

Au lieu de rentrer à Paris, Catulle Mendès prolongea son voyage pour aller à Munich et y assister à la première représentation de « L'Or du Rhin », le prologue de la « Tétralogie », vaste œuvre wagnérienne qui contient des centaines de pages de la plus belle musique que Wagner ait jamais composée. Tout un monde courut à Munich pour cette « première » ; un monde de wagnéristes y vint de la Russie, de la Belgique, de la Pologne et de la France. La ville prit cet air de fête et de mouvement qu'on lui voit aujourd'hui pendant les représentations à Bayreuth. « Saint-Saëns, un des plus sûrs espoirs de la musique française, et Padeloup, qui a initié la France à un art nouveau, n'ont pas reculé devant les longues heures de voyage qui séparent Paris de Munich. » (17).

(17) *Le National*, 30 août 1869.

La première représentation fut annoncée pour le mois d'août, mais la préparation scénique avait été si défectueuse que les exécutants, amis de Wagner, ne voulurent pas s'associer à des négligences qui ressemblaient à des trahisons et refusèrent le service. Mais Louis II, roi de Bavière, qui commanda la représentation, annonçait qu'il voulait entendre « L'Or du Rhin », malgré les protestations du groupe de wagnéristes à la tête duquel se rangea Catulle Mendès. Le jeune enthousiaste, qui n'aimait rien au monde plus que la lutte en faveur de l'art, se mit en mouvement, sans demander l'avis de Wagner, pour empêcher l'œuvre wagnérienne d'être représentée avant que le décor soit à la hauteur du génie du Maître. Peu avant l'heure annoncée pour le lever du rideau, Catulle Mendès réussit à faire partir Hans Richter, le chef d'orchestre, et un chanteur qui allait représenter un des plus importants personnages du drame. Le Roi arrive et on vient annoncer que la représentation était remise, l'un des chanteurs ayant disparu. Et Catulle Mendès l'écrivit plus tard : « S'il commit le crime de lèse-majesté, ce ne fut que pour empêcher le jeune roi capricieux de commettre celui de lèse-génie. » (18). Il est bien possible que Mendès se vante en disant avoir agi presque seul dans cette affaire, mais il y avait assurément joué le rôle principal. Wagner, pour le moment, se contenta de rester tranquille à Triebchen, loin de la tempête qui se déchaînait autour de

(18) Richard Wagner, Catulle MENDÈS, page 37.

chaque « première » de ses œuvres. Et qui, si ce n'était Mendès, grand admirateur de l'art wagnérien, ami et disciple fervent du Maître, encore sous le charme des jours passés à Triebchen, qui, nous le répétons, aurait pu entreprendre mieux que Mendès la défense du grand homme ? C'était non seulement son droit, c'était son devoir. Mais il y a autre chose à remarquer dans cette affaire. Mendès se révèle ici pour la première fois. Très jeune encore, au début de sa longue carrière, il exigeait de l'art et rien que de l'art. Pour ce principe, il va lutter jusqu'à sa mort sans jamais laisser le champ de bataille libre aux auteurs et musiciens qui, dépourvus de tout idéal, vendaient leurs talents pour avoir les applaudissements du public et pour arracher le succès à tout prix, mais un succès bien éphémère.

Nous sommes en 1870, et la guerre va se déclarer entre la France et l'Allemagne. Pendant quelque temps, au moins en France, le nom de Richard Wagner rentre dans l'ombre. Catulle Mendès s'occupait très peu de son travail littéraire et s'était engagé au début de la guerre. C'est maintenant le moment de parler du malheureux pamphlet écrit par Wagner qui s'intitule « Une Capitulation ». Peut-être est-elle une mauvaise plaisanterie plutôt qu'une méchanceté voulue. Nous avons lu une traduction d'« Une Capitulation » et si on prend au sérieux tout ce qui y est contenu, lorsque Wagner insulte et blesse les Français au moment de la victoire allemande, il faut en être fort offensé. La plupart des Français voyaient là une

question de patriotisme qui n'a en effet aucun rapport avec l'art. Le résultat de cet événement fut de retarder le wagnérisme en France pendant de longues années.

Il est à croire que Catulle Mendès n'eut l'occasion de lire le texte complet de ce document que deux ans après, et sans doute, même en s'en rendant compte, il fut d'abord parmi ceux qui prenaient l'affaire comme une lourde plaisanterie. Nous ne le savons pas, mais il est certain que Mendès est resté en correspondance avec Wagner jusqu'en 1873. Pendant le siège de Paris et jusqu'au moment de la paix, Catulle Mendès n'eut pas de nouvelles des Wagner. Puis, tout de suite après, il se hâta de rétablir ses bonnes relations d'autrefois avec le Maître. Nous sommes un peu étonnés du sentiment d'amitié que nous trouvons exprimé dans une lettre écrite par Catulle Mendès à Richard Wagner, de Paris, 3 juillet 1871. « C'est que les événements ne dénouent pas les esprits, qu'il n'y a pas de glaive qui tranche les nœuds gordiens de cette espèce, et que notre amitié, faite de votre bienveillance et de ma gratitude, subsiste sans fin, sans même s'apercevoir qu'elle ait été menacée... Que serions-nous devenus, bon Dieu, si le soir, après nos journées de tristesse, il nous avait fallu dire : Wagner aussi est malheureux. » (19). A notre avis, il est impossible d'imaginer que Catulle Mendès ait écrit une pareille lettre si, à ce moment, il avait parcouru « Une Capi-

(19) Lettres Françaises, page 325.

tulation ». Plus tard, une lettre datée de décembre 1873 nous montre que Wagner et Mendès étaient encore bons amis, parce que le grand artiste s'adressait au ménage Mendès en termes assez affectueux. « Chers, chers amis ! Vous, Judith et Catulle !... Les enfants avec Siegfried vous embrassent, et moi et Cosima, nous faisons la même chose. Nous nous aimons d'un vrai amour, et soyez un peu heureux. » (20). Après quoi nous ne trouvons rien qui ne semble corroborer ce que Catulle Mendès écrivait en maintes occasions au sujet de la complète cessation de toute amitié avec Wagner. Il nous donne comme cause le pamphlet infâme de Richard Wagner, et il s'exprime avec une telle violence et une telle force que nous restons convaincus de sa sincérité.

Quelques écrivains prétendent que d'autres raisons étrangères à l'incident d' « Une Capitulation » amenèrent la rupture de bonnes relations entre Mendès et Wagner, des raisons fort personnelles, mais nous devons le juger d'après ce que notre critique lui-même a écrit : « Richard Wagner, l'énorme Germain, chez qui la lourdeur fait partie de la grandeur, il s'est avisé de vouloir faire le plaisantin, et dans quel moment, juste ciel ! Nous nous tordions d'angoisse, il sautelaît sur nous, cet éléphant, en se donnant des airs d'écureuil... J'ai été son ami, je ne le suis plus, mais je demeure son apôtre fervent ; je me borne à ne pas lui tendre les mains qui l'applaudissent. » (21).

(20) Lettres Françaises, pages 326-328.

(21) Richard Wagner, Catulle MENDÈS, Avant-propos, page 1.

Jusqu'ici, nous avons suivi Mendès et Wagner à travers une période de douze ans, dans leur contact intellectuel ainsi que dans leur grande amitié. Cette amitié brisée pour jamais, nous nous proposons de faire comme Mendès en nous séparant de Wagner, l'homme, pour continuer avec Wagner, l'artiste et le grand génie, deux personnages qui sont presque étrangers l'un à l'autre.

Nous touchons maintenant à un point culminant dans l'histoire de l'art wagnérien, l'inauguration du théâtre à Bayreuth pendant le mois d'août 1876. Parmi les premiers voyageurs qui y arrivent se trouve Catulle Mendès, et il est à signaler qu'il fit partie du petit groupe de Français qui se déplacèrent pour cet événement. La ville était à Wagner malgré la présence flatteuse du roi de Bavière. Les hôtels étaient pleins et un monde très élégant et distingué se promenait dans les petites rues ; on ne parlait que du grand Maître. Tous les wagnéristes convaincus et beaucoup de gens voulant être convaincus sont accourus pour les trois représentations de la « Tétralogie », qui eurent lieu du 13 au 16 août, du 20 au 23 et du 27 au 30.

Catulle Mendès est arrivé quelques jours en avance pour profiter d'un peu de calme et de se créer une atmosphère, comme nous disons aujourd'hui. Pour lui, c'était presque un pèlerinage religieux. Il se trouva fort isolé dans ce monde et nous soupçonnons qu'il était troublé par le souvenir des jours délicieux qu'il avait passé autrefois en toute amitié avec Wagner.

D'après ce qu'il écrivait dans « Le Gaulois » du 12 août 1876, nous comprenons que cette fois il n'a pas même serré la main de son ami de jeunesse. « De loin, entre les chapeaux enthousiastes qui s'agitent, je reconnais Richard Wagner... Autant que j'ai pu en juger, malgré la distance, l'auteur de « l'Anneau du Niebelung » a quelque peu vieilli. Ses cheveux, que je me rappelais gris, sont aujourd'hui presque blancs. Mais les années ont adouci l'expression de son visage moins acerbe, apaisé, meilleur. » Pourquoi cette description nous donne-t-elle un sentiment de tristesse, si ce n'est parce que nous sentons que Mendès, à ce moment de triomphe de l'art wagnérien, voulait courir et se mettre aux pieds du grand Wagner, signe de gratitude pour tout le bonheur éprouvé autrefois auprès du Maître. Mais en restant en arrière, en bon Français qu'il était, rien ne lui échappe qui ne nous donne l'impression d'un sentiment amer.

Pour la foule qui fréquentait les cafés, Mendès se montre moins indulgent. Il supporte avec beaucoup de peine toute la gaieté d'un peuple victorieux, tout le bruit et les chansons populaires qui venaient à ses oreilles des brasseries toutes proches. « Hélas, pendant que je recopie mes notes, tout tremblant de l'émotion d'une grande joie prochaine, des cris et des chants s'élèvent d'une brasserie où sont rassemblés des villageois accourus des campagnes voisines. Ce qu'ils chantent, c'est le triomphe de leur pays et la tristesse du nôtre. » (22). Et voilà Mendès plongé encore dans le souvenir du passé.

(22) *Le Gaulois*, 17-18 août 1876.

Mais tout de suite il se reprend, prouvant qu'on peut rester bon patriote en même temps que fidèle à l'art. « Ah ! vraiment, il faut que je la croie sublime, en effet, l'œuvre de Richard Wagner, il faut que la passion du beau, en quelque occasion qu'il se manifeste, soit bien violente en moi, pour que je résiste au désir qui me prend de m'enfuir et de ne plus entendre cette joie qui offense et qui navre. » (23).

Ainsi le futur grand wagnériste souffre, mais il garde un courage indomptable. Il vient de passer par un des plus difficiles moments de sa vie d'artiste. La profonde passion du beau qui caractérise et influence toute l'œuvre de Catulle Mendès vient de subir sa première grande épreuve. Dans cette affaire d' « Une Capitulation », trois éléments se heurtent : l'amitié, le patriotisme et la fidélité à l'art. Mendès se contente de garder ceux-ci, celle-là rentre dans l'ombre.

Puis, en 1882, pour la seconde fois, Mendès se rendit à Bayreuth pour assister à la première représentation de « Parsifal ». Avec le recul du temps, notre critique se trouve plus à son aise, plus tranquille. Il passait des jours délicieux entouré d'un groupe d'amis français, petit groupe de musiciens et d'hommes de lettres qui se tiennent un peu éloignés de ce grand monde cosmopolite. Il y eut des réunions dans les hôtels, dans les cafés où Mendès profita de l'occasion pour discuter l'art wagnérien avec E. Chausson, Léo Delibes, Vincent d'Indy, Camille Saint-Saëns, musiciens

(23) *Le Gaulois*, 17-18 août 1876. •

français, avec des journalistes déjà très connus en France, Léon Leroy et Edouard Dujardin, un des fondateurs de la « Revue Wagnérienne ».

Richard Wagner approche de la fin de sa longue vie agitée et pour la dernière fois nous avons l'occasion de lier les deux noms de Mendès et Wagner en ce qui concerne leurs relations avant que la mort n'intervienne pour séparer à jamais les deux bons amis d'autrefois. Maintes fois, plus tard, notre étude nous forcera à parler de Wagner, artiste et grand génie, nous ne parlerons plus des relations personnelles de Mendès et de Wagner. Nous allons envisager le résultat du long contact des deux artistes à travers une période d'une vingtaine d'années qui se trouve si magnifiquement réalisé dans l'œuvre de Mendès au sujet de l'art wagnérien.

Richard Wagner est mort à Venise le 13 février 1883. Catulle Mendès se dit attristé par cette nouvelle, et dans sa tristesse sincère, oubliant quelques pénibles moments du passé, il se redresse pour payer un dernier tribut au grand Maître. Le passage montre si bien l'âme généreuse et loyale de notre critique, que nous nous donnons la liberté de le citer en entier. « Cette mort, brutalement soudaine, en plein triomphe, en pleine gloire, me stupéfie. Richard Wagner était vieux, sans doute, et peut-être las ; soixante-dix ans de vie, plus de cinquante ans de labeurs encore, de misères, d'espérances, de déboires, et d'outrage et d'exil, de labeurs encore, de lutttes encore, et enfin la victoire magnifique et entière, qui est une fatigue aussi, avaient

pu surmener, par une exaspération continue de toutes ses facultés et de tous ses nerfs, cet homme extraordinaire qui mangeait à peine, dormait à peine, ne s'asseyait pas, pensait toujours, voulait toujours, travaillait toujours, aimait ou haïssait toujours, cet homme qui, à toute heure en train d'être un esprit et un cœur, n'a jamais été, en aucun cas, indifférent à quoi que ce fut au monde. » (24).

(24) *Gil Blas*, 16 février 1883.

CHAPITRE III

CATULLE MENDÈS GRAND PROPAGANDISTE WAGNÉRIEN

Avant de pénétrer à fond la critique wagnérienne de Catulle Mendès, il nous semble que c'est le moment de parler des moyens employés par notre critique pour imposer la grande œuvre de Richard Wagner en France. Nous avons déjà deviné que Mendès était écrivain et homme de théâtre plutôt que musicien. Dans ses premiers essais littéraires, il se révèle poète d'assez grand talent ; ainsi s'explique sa grande attirance vers Wagner poète. Pour presque tout le monde, le nom de Wagner reste attaché à la musique et même nous avons l'occasion d'entendre parler des « opéras » du Maître, par des personnes, amateurs de musique c'est vrai, qui évidemment assistent aux représentations wagnériennes pour la grandeur de la musique, mais qui ne comprennent pas la signification du poème. Ce ne sont pas des « opéras », mais des « drames musicaux », ce qui n'est pas la même chose. Dans

le vrai drame musical, le poème et la musique ont à peu près la même importance, mais pour Mendès, poète et futur dramaturge, c'est le drame, c'est le poème qui occupe la première place. Remarquons que dès l'origine, Wagner fut bien mieux compris des poètes que des musiciens et dans un sens plus large. Les musiciens admiraient le grand artiste, avant tout, comme le créateur d'un nouvel univers sonore, le symphoniste dramatique incomparable. Les poètes le jugeaient mieux, eux qui saisissaient à travers tout cela la primauté de sa puissance poétique. Et comme nous venons de le signaler, Mendès était poète. Ainsi Catulle Mendès, poète, grand amateur de musique, jeune, plein d'enthousiasme pour tout ce qui attire son attention, paraît posséder tous les dons nécessaires pour combattre la vague d'anti-wagnérisme qui va en s'augmentant, surtout après l'affaire d' « Une Capitulation ».

Son intimité avec Wagner, ses voyages en Allemagne, sa connaissance de l'art wagnérien, puisée à sa source, et surtout sa sincère conviction de la grandeur dramatique et musicale des drames musicaux du Maître lui offrirent l'occasion de se placer à la tête des premiers wagnéristes en France. Cette occasion si propice, Mendès la saisit avec toute la force de sa plume, qui déjà commençait à se faire sentir. Il faut remarquer ici que Catulle Mendès, dans toute cette lutte audacieuse et difficile, n'a fait que suivre sa passion du beau en dehors de toute question d'amitié, d'intérêt propre ou de nationalité.

C'est un fait indéniable que les écrivains arrivent à se faire lire par un public beaucoup plus vaste, et plus varié au point de vue du goût et de l'éducation que les musiciens qui sont forcément assez limités, n'ayant que les salles de concerts pour imposer leurs idées. Parmi les écrivains, c'est le journaliste qui est le plus puissant de tous. Il attire l'attention de ce public, d'ailleurs très nombreux, qui a besoin d'être bien renseigné avant qu'il se donne la peine de chercher la signification et l'importance d'un mouvement qui vient de naître. Par son style, coloré et vivant, Catulle Mendès avait le don d'intéresser même ceux qui d'ordinaire ne s'occupaient pas du sujet sur lequel il écrivait. Ainsi il créait un grand public et par son œuvre critique sur l'art wagnérien, il arriva à convertir un très grand nombre de gens qui, d'habitude, repoussaient toute nouveauté.

En effet, après beaucoup de réflexion et d'étude, Mendès décida que le journal était l'instrument le plus puissant pour la propagande de l'œuvre wagnérienne en France. Cette décision prise, il se plongea dans le monde de journalistes et critiques pour ne pas le quitter avant qu'une mort tragique et inattendue ne vienne le frapper. Exception faite d'une critique, très courte d'ailleurs, et qui se trouve dans un numéro de la « Revue Fantaisiste », peu après la chute de « Tannhauser », à Paris, en 1861, et d'un article dans « La Revue et Gazette Musicale », au mois de septembre 1869, la plus grande partie de la critique wagnérienne de Mendès, jusqu'à la publication de la

« Légende du Parnasse Contemporain » en 1884, se fait dans les journaux. C'étaient des journaux qui avaient un caractère plutôt littéraire, comme « Le National, « Gil Blas » et « Le Diable ». Plus tard, Mendès devint critique du « Journal », situation qu'il a gardé à travers une période d'une quinzaine d'années, débutant en 1895 et continuant jusqu'à la fin de sa vie.

Il faut dire un mot de l'importance de la critique musicale et dramatique des journaux de ce temps. Souvent nous trouvons dans ces journaux des articles qui se développent à travers trois ou quatre longues colonnes et dans lesquelles l'auteur se donne la liberté d'entrer non seulement dans l'histoire de telle ou telle œuvre, mais de pousser la critique jusqu'à la discussion de sa vraie signification. Nous ne manquons pas de critiques aujourd'hui, fort intelligents et fort doués, mais qui, à cause de la place limitée qu'on leur donne dans les journaux, sont beaucoup plus brefs qu'autrefois. Ainsi Catulle Mendès, avec son don naturel de critique, se servait des journaux quotidiens au grand avantage de Wagner, pour inaugurer sa vigoureuse propagande en faveur de l'art wagnérien.

Nous ne pouvons suivre l'ordre chronologique de l'œuvre wagnérienne de Mendès, puisque l'auteur fit de la propagande dans les journaux pendant de longues années, c'est-à-dire depuis 1861, jusqu'à sa mort en 1909. Pendant cette période, il donnait des conférences ; de temps en temps, il publiait des pamphlets, il écrivait des articles pour des revues, enfin il publiait

son livre intitulé « Richard Wagner ». Pour une raison de clarté, nous sommes forcés de suivre jusqu'au bout l'exposition de chaque moyen employé par notre critique pour imposer ses idées au sujet de l'art wagnérien. Il nous arrive souvent de parler d'un article de revue, d'un pamphlet ou d'un ouvrage qui se place chronologiquement avant la publication d'un article déjà cité.

Le deuxième moyen jugé efficace par Mendès pour renseigner son public très nombreux en effet, fut la Revue Musicale ou Littéraire, le pamphlet et le livre. En 1884, il publia « La Légende du Parnasse Contemporain », qui contient surtout l'histoire du groupe que l'on appelle ordinairement des « Parnassiens ». Ce livre n'a pas beaucoup d'importance au sujet de l'art wagnérien, mais il faut remarquer que c'est ici que notre critique attire notre attention sur Wagner « Parnassien ». A vrai dire, Catulle Mendès, devenu wagnériste militant, voyait le grand maître partout ; pour Mendès, personne n'est jamais arrivé à la hauteur du génie dramatique et musical de Richard Wagner. « Avant de vous parler de ceux de nos compagnons de la lutte qui firent leurs premières armes à la « Revue Fantaisiste », je veux m'occuper d'un homme extraordinaire qui a soulevé autour de son œuvre et de lui-même tant d'enthousiasmes et de colères... » (1). Ensuite Mendès va jusqu'à se vanter de la collaboration de Wagner, mais ici notre critique se trompait

(1) La Légende du Parnasse Contemporain, page 95.

parce que Richard Wagner n'a rien écrit dans la « Revue Fantaisiste ». Sans doute Mendès voulut-il souligner l'importance du groupe parnassien en lui adjoignant le nom de Richard Wagner.

Il nous faut maintenant parler de la « Revue Wagnérienne », qui joua un rôle de premier ordre dans l'histoire du wagnérisme. Elle comptait parmi d'illustres écrivains et musiciens qui collaboraient à son succès les noms de Catulle Mendès, Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine, Téodor de Wyzewa, Alfred Ernet, Edouard Dujardin, Maurice Barrès et beaucoup d'autres. La « Revue Wagnérienne » fit son apparition à Paris en 1885, deux ans après la mort de Wagner. « L'objet de la « Revue Wagnérienne » ne fut pas, comme d'aucuns le crurent, de propager l'œuvre wagnérienne, mais d'en pénétrer et d'en faire connaître la signification profonde. Pour parler sans nuances, nous voulûmes, Chamberlain et moi, répandre notre découverte : Wagner grand musicien ? la chose était trop évidente ; mais Wagner grand poète ; mais Wagner grand penseur ; et surtout Wagner créateur d'une nouvelle forme d'art. » (2).

Le premier numéro vit le jour en février 1885, un dimanche, à la porte des Concerts Lamoureux, au Château-d'Eau. Elle fut accueillie avec un étonnement qui se conçoit, mais non sans sympathie. Dès le début de la « Revue Wagnérienne », Catulle Mendès, maintenant wagnériste notoire, devint collaborateur,

(2) *La Revue Musicale*, page 144, 1^{er} octobre 1923. Article d'Edouard DUJARDIN.

et ses articles prirent une place très importante dans l'histoire de la musique wagnérienne en France.

Plus tard, nous aurons l'occasion de pénétrer dans la critique de Catulle Mendès d'après ce qu'il écrivait dans la « Revue Wagnérienne », mais nous ne pouvons la mentionner sans citer les vers d'un sonnet écrit par lui que nous trouvons dans le numéro du 15 janvier 1887. Mendès n'hésita pas à rappeler que Wagner, poète lui aussi, mérita d'être invoqué par la plume d'un autre poète.

Le sonnet s'intitule l' « Or du Rhin » :

*« Les fluides, enfants du fleuve qui ruisselle,
Chairs à peine, déjà femmes, ondes encor,
Wellgunde, avec Woglinde et Flosshilde, vers l'Or,
Levant leurs yeux d'eau verte où le rire étincelle,
Tout le futur du mal gît dans l'Or. Il recèle
(Noire gestation du flamboyant trésor)
Les désastres, les deuils, puis, quand s'est tu le Cor,
L'extinction des Dieux en l'ombre universelle.
Mais, près de l'Or, ouvrant son radieux halo,
Wellgunde rit, Woglinde fuit, Flosshilde chante,
Innocence mêlée à la candeur de l'eau.
Et tout l'obscur destin — l'âme au gouffre penchante
Les héros morts, les cieux déchus, la fin, la nuit
Pour les folles enfants est un jouet qui luit. »*

Pour attirer l'attention sur le rôle prédominant de Catulle Mendès dans le groupe qui collaborait à la « Revue Wagnérienne », nous allons raconter une

courte anecdote, qui prouve que notre critique, même à ce moment, faisait trembler le directeur de la Revue à laquelle il ne faisait que collaborer. Dans la « Revue Musicale » du 1^{er} octobre 1923, Edouard Dujardin écrivit : « Sur les premières épreuves de mon spécimen, j'avais inscrit le nom de Mallarmé à part, en grosses lettres, en « grande vedette ».

— Pourquoi ? me demanda Mendès.

Ce jour-là, je ne fus pas brave ; je tremblai devant l'indignation de Mendès, et je remis Mallarmé au rang. » (3).

L'importance de la « Revue Wagnérienne », dans l'histoire du wagnérisme en France, fut considérable. De son temps, cette Revue, éditée par un grand wagnériste, qui avait rassemblé autour de lui des écrivains jouissant déjà d'une certaine renommée, bien documentés et fort capables de produire des articles à la fois solides et instructifs, fut très digne et mérite bien la place qu'elle occupe aujourd'hui encore dans l'histoire wagnérienne. Catulle Mendès fit partie de la première réunion où l'on a discuté la fondation de la « Revue Wagnérienne », pour devenir ensuite collaborateur, place qu'il a tenue jusqu'au moment où l'on cessa sa publication.

En 1886, Catulle Mendès publia son livre, intitulé « Richard Wagner » ; c'est le plus important document de Mendès au sujet de l'art wagnérien. La critique qui s'y trouve ne satisfera pas le vrai wagnériste

(3) *Revue Musicale*, page 146, 1^{er} octobre 1923.

déjà arrivé à une assez profonde compréhension des drames musicaux de Wagner, et elle sera surtout insuffisante pour les musiciens. Il faut toujours se rappeler que Catulle Mendès écrivait pour le grand public et non pas pour une petite élite. Pourtant, quand nous aborderons plus loin la critique de Mendès sur la musique de Wagner, nous verrons que notre critique, plutôt dramaturge que musicien, avait quand même un goût instinctif, une connaissance assez étendue pour faire comprendre la beauté et le sublime de la musique du poète-musicien.

Le « Richard Wagner » de Mendès est une série de critiques au sujet de toutes les grandes œuvres du Maître. Mendès est un spectateur et il nous donne les impressions du public. En dehors de la critique interne de l'œuvre de Wagner, il y a aussi le côté représentatif, l'apparence de l'œuvre, et Mendès y insiste beaucoup.

Toute la première partie de ses articles se compose des impressions objectives d'un spectateur de théâtre. Mendès nous met dans l'atmosphère de l'œuvre. De quelle manière ? Il nous décrit l'entrée de l'orchestre, l'impression qu'il produit sur le public et qui prépare le spectacle à l'entrée du drame. De temps en temps, Mendès nous donne une idée de ce qu'il faut chercher dans le drame de Wagner, de la vraie signification de l'œuvre, mais en général il la suggère plutôt qu'il ne l'affirme.

Ainsi, grâce à Mendès, le lecteur revit les péripéties du drame wagnérien. Il est plongé dans l'action, il la

suit, il est comme saturé de cette atmosphère poétique et légendaire si chère à notre auteur. De cette manière Mendès renseigne son public à grand avantage de Wagner. « Richard Wagner » est une œuvre de vulgarisation qui servira beaucoup à faire connaître Wagner, non seulement au public des lettrés, mais au grand public.

En 1889, Catulle Mendès publia une brochure d'une trentaine de pages qui s'appelle « L'Œuvre Wagnérienne », très solidement écrite, et de laquelle nous aurons l'occasion de tirer quelques critiques un peu plus loin. Dans « L'Œuvre Wagnérienne », Mendès se propose de résoudre trois questions :

Les œuvres wagnériennes doivent-elles être représentées sur les théâtres de France ?

Dans le cas de l'affirmative :

Quelle œuvre wagnérienne doit, maintenant (après « Lohengrin » et la « Walkyrie ») être représentée ?

Et, le choix fait :

En quelles conditions l'œuvre choisie devra-t-elle être représentée ? (4).

« L'Œuvre Wagnérienne », fort intéressante en effet, eut un succès assez considérable au moment de son apparition. Elle était à la portée du grand public, grâce à la simplicité avec laquelle Mendès exposa son sujet.

(4) L'Œuvre Wagnérienne, avant-propos, page 1. Paris, 1899. Librairie Charpentier.

« L'Art au Théâtre », en trois volumes, est la plus importante œuvre critique de Catulle Mendès. Cet ouvrage, écrit au jour le jour, est une histoire assez détaillée de tout ce qui passa au théâtre et dans le domaine du drame musical à Paris, dès le 1^{er} mai 1895, moment où Mendès devint critique au « Journal », jusqu'à la fin de 1897. Au point de vue critique, « L'Art au Théâtre » a plus de valeur, en ce qui concerne le théâtre qu'au sujet du drame wagnérien. Nous en parlons ici parce qu'à travers cette période Catulle Mendès eut l'occasion de passer en revue quelques œuvres de Wagner représentées à Paris pour la première fois. Ces volumes nous semblent moins intéressants et assurément moins spontanés comme critique wagnérienne que les ouvrages déjà cités. Et cela est très compréhensible ; avec le recul du temps, l'habitude d'entendre plusieurs fois la même œuvre, on ne change pas nécessairement d'avis, mais la réaction est forcément moins vivante.

Mendès avait l'intention de continuer la publication de ses critiques au « Journal », mais pour des raisons que nous ignorons, il n'en a publié que trois volumes. Le troisième volume se termine par une critique datée du 29 décembre 1897, tandis que Mendès fut critique officiel au « Journal » pendant une douzaine d'années encore.

De plus, Catulle Mendès se fait conférencier et donne de nombreuses conférences, non seulement à Paris, mais en province, de temps en temps même à l'étranger. Il eut un succès éclatant grâce à l'étendue

de son esprit, à la profonde connaissance de son sujet et tout autant, pour son respect extraordinaire de tout ce qui touche à l'art. Ajoutons que sur la scène Catulle Mendès, à cette époque encore jeune, svelte, de figure noble et un peu rêveuse, surmontée d'une épaisse chevelure blonde, poète jusqu'au bout des doigts, avec une attitude gracieuse et jamais suffisante, charmait tous ses auditeurs.

En mars 1893, « La Walkyrie » était annoncée comme devant être donnée prochainement à l'Opéra. La première eut lieu, en effet, le 13 mai, sous la direction d'Edouard Colonne, alors directeur de la musique. La veille, Catulle Mendès avait fait une conférence sur l'« Or du Rhin » avec audition accompagnée, sur deux pianos, par Pugno et Debussy. Ainsi notre critique eut l'honneur d'être choisi parmi tant de wagnéristes à Paris à cette époque, pour inaugurer la série de représentations wagnériennes qui vont avoir lieu à Paris. Il faut signaler ici quelques scènes de « patriotique » désordre qui se sont produites à ce moment pour la dernière fois ; mais, après quelques soirées, le calme fut assuré et la seconde œuvre de Wagner que donnait l'Opéra poursuivit sa carrière sans incident. C'était le dernier écho d'« Une Capitulation », écrite une vingtaine d'années auparavant.

Donner une conférence dans la grande salle de l'Opéra était non seulement très original, mais fort audacieux. Il ne faut jamais oublier que Catulle Mendès, plus que personne, une fois enthousiasmé, se donnait avec toute la force de sa verve et de sa fougue,

surtout quand son projet offrait quelque lutte, ou quelque nouveauté. Or, à ce moment, une conférence au sujet de Wagner risquait de tourner en désastre avec l'Opéra comme champ de bataille. La possibilité d'une lutte assez hardie se présentait à Mendès. Rappelons aussi que cette conférence fut la première de ce genre qui fut donnée à Paris. Si nous semblons y insister, ce n'est pas seulement en raison de son importance elle-même, mais parce que, grâce à ce que Mendès écrivait sur cette conférence, nous pourrions envisager la manière dont notre critique présentait à ses auditeurs l'histoire de l'art wagnérien.

« Cette conférence, que je crois utile parce qu'elle sera en quelque sorte technique et dans laquelle je ne chercherai pas le brio, je supprimerai les effets, sera, comme je vous l'ai dit tout à l'heure, l'explication simple du prologue de la tétralogie de Wagner. » (5). Puis Mendès continue à nous donner quelques détails sur le plan, toujours soigneusement préparé, qu'il suivait pour éclairer les complexités de la vaste œuvre de l'« Anneau du Niebelung ». Elle se divisera en deux parties. Je traiterai d'abord le sujet général qui s'applique non seulement à l'« Anneau du Niebelung », mais encore à Wagner; car Wagner n'était pas seulement musicien, il était poète. En un mot, Wagner fit du drame, pour l'amour du drame lui-même, et il l'exprima par l'harmonie et la mélodie. » Une fois la théorie de Richard Wagner exposée, Mendès entrait dans l'histoire du drame.

(5) *Le Journal*, 5 mai 1893. Article de Paul HÉRA.

A propos de cette conférence, nous trouvons dans le « Figaïro » du 7 mai 1893, un article écrit par Charles Darcours, d'après lequel nous pouvons juger de la place occupée par Catulle Mendès auprès du public parisien. Darcours parle de l'administration de l'Opéra. « Elle a confié à Catulle Mendès la mission d'exposer au public les grandes lignes de cette œuvre colossale, et, dans la séance qu'il a donnée hier, le remarquable orateur a su augmenter encore l'intérêt de sa conférence par l'audition de quelques-unes des plus belles pages de l'« Or du Rhin »... M. Catulle Mendès est un wagnériste de la première heure. On devait donc attendre de lui une apologie sans restriction de l'œuvre de Wagner. Il l'a faite, en effet, aussi complète que possible, mais avec tant de tact, avec une éloquence à la fois si persuasive et si conciliante que des applaudissements enthousiastes lui ont prouvé que l'assistance entière était de son avis. »

A Marseille, devant plus de cinq mille personnes, au théâtre Valette, en 1899, encore, Mendès donna une conférence avec un succès qui est une des dates les plus glorieuses de sa vie artistique.

Comme nous le constaterons un peu plus loin, Catulle Mendès fut assurément un auteur de son temps. Son succès fut très considérable, surtout celui de sa critique. Il est vrai qu'à l'heure actuelle, l'importance de l'œuvre wagnérienne de Mendès a beaucoup diminué, ce qui est très compréhensible, puisque chaque année voit la publication d'un ou deux ouvrages sur l'art du grand Maître. Le public est attiré vers le der-

nier livre publié plutôt que vers un ouvrage qui a fait son apparition il y a une cinquantaine d'années. Et souvent ce bon public ne se donne pas la peine d'aller à la source, de chercher l'œuvre qui fut l'inspiration et l'animatrice du grand mouvement wagnérien.

Pour ceux qui se plongent dans l'étude de l'art wagnérien, il ne faut jamais négliger l'œuvre de Catulle Mendès. Dans ses articles de journaux, dans ses conférences et dans ses livres se trouvent réalisées une critique, une propagande digne de Richard Wagner, et qui nous frappent autant par leur sincérité que par leur connaissance profonde de l'art wagnérien. A travers toute cette œuvre, Catulle Mendès révèle une vraie passion du beau, un respect inné pour tout ce qui touche à l'art.

Ayant étudié les divers moyens employés par Mendès pour imposer l'art wagnérien au moment où tout fut hostile au nom même de Richard Wagner, nous allons voir maintenant la critique proprement dite de notre auteur, celle qui a fait de lui un des plus grands wagnéristes français.

CHAPITRE IV

LA CRITIQUE WAGNÉRIENNE DE CATULLE MENDÈS

La chronologie des œuvres de Catulle Mendès nous a montré qu'il s'était occupé de Richard Wagner depuis l'heure où, jeune parnassien, il était attiré avec tout son groupe par ce qu'il sentait de nouveau chez le poète-musicien dans la conception du drame et dans l'adaptation musicale. Quelques-uns de ces novateurs, parmi les premiers wagnéristes, abandonnaient la lutte pour faire valoir les œuvres de Wagner, lorsque cette lutte eût atteint son but : faire connaître l'auteur au public. Pour Mendès, c'était autre chose ; on peut dire que ce fut un véritable culte.

Catulle Mendès écrivait pour le grand public, mais cependant sa critique reste très originale, instructive et de haute valeur ; et surtout elle crée un vif intérêt chez le débutant wagnériste qui se trouve fort embarrassé devant l'énorme complexité des drames

musicaux du Maître. Il faut remarquer aussi que presque tout ce qui a été dit depuis sur Wagner, Mendès l'a trouvé ou pressenti. Dans son œuvre wagnérienne, il présente la critique dramatique et musicale adroitement mélangée. Il garde toujours l'idée, très juste, en effet, de l'ensemble, évitant ainsi la prédominance de la poésie ou de la musique, dans une fusion harmonieuse des deux, ce qui fait le drame musical de Wagner. Il base sa critique sur le plan même que suit Richard Wagner quand il écrit ses drames, c'est-à-dire sur l'unité étroite entre le poème et la musique.

Pour être critique wagnérien, il faut être poète et musicien à la fois. Si l'on est poète seulement, on risque d'exagérer l'importance du poème ; si l'on n'est que musicien, on a tendance à faire dominer la musique. Catulle Mendès était poète et il était musicien, mais à vrai dire, c'était un poète de talent, mais un musicien amateur. Il voyait d'abord Richard Wagner, grand poète, ensuite Richard Wagner, remarquable génie musical. Cependant, si Mendès nous semble parler plus souvent du poète et du dramaturge chez Wagner que du musicien qu'il a aussi beaucoup apprécié, généralement notre critique se force à faire valoir les deux à la fois.

Cette façon de présenter ensemble les deux côtés de l'œuvre d'art est bien habile, parce qu'elle met le lecteur en pleine connaissance du système wagnérien : la dualité de la poésie et de la musique. Rappelons que Catulle Mendès prenait ses informations à la

source, c'est-à-dire auprès de Wagner à Triebchen. Il faut bien comprendre l'idée de la dualité de la poésie et de la musique, non seulement pour pénétrer dans le drame musical de Wagner, mais aussi pour apprécier la critique de Mendès, critique qui donne souvent l'impression d'un manque, si l'on peut ainsi parler, d'une connaissance musicale trop superficielle pour entrer dans une étude approfondie de la musique. Cette lacune n'est qu'apparente. Mendès agissait sciemment et ne faisait que suivre la théorie de Wagner que nous allons citer. « Observons toutefois que les moments d'expression égalisateurs de l'orchestre ne doivent *jamais* être déterminés par *le caprice du musicien, mais seulement par l'intention du poète...* Si ces moments expriment quelque chose qui n'est pas en rapport avec la situation des personnages dramatiques, et qui leur est superflu, alors l'unité de l'expression est détruite par l'affaiblissement du contenu. » (1).

La critique de Catulle Mendès est assurément influencée ou plutôt basée non seulement sur ce qu'il appréciait lui-même dans l'art wagnérien, mais aussi sur ce que Wagner dit et écrivit au moment de la composition de ses œuvres. Mendès reconnut en effet que par l'union intime du poème et de la musique dans sa critique, il pouvait exprimer avec la clarté la plus saisissante ce qu'il ne pouvait exprimer en faisant la critique de chacun d'eux isolément. Dans les pre-

(1) Opéra et Drame de Richard Wagner, traduit de l'allemand par J.-G. PROD'HOMME, Paris, 1913. Delagrave. Tome IV, page 236.

mières pages de son livre, « Richard Wagner », Mendès expose d'une façon très nette et très précise toute la théorie de Wagner en ce qui concerne « le mariage de la poésie et de la musique ». « Le but, pour le poète-musicien, n'est pas la poésie et n'est pas la musique. Le seul but, c'est le drame lui-même, c'est-à-dire l'action, la passion, la vie. Poésie et musique ne sont que des moyens. Elles se sacrifient, lorsqu'il le faut, à l'effet supérieur qui doit être produit. Quelquefois il devient nécessaire que leur charme personnel s'efface, disparaisse, soit comme s'il n'était pas, jamais l'admiration pour l'une d'elle ne devant faire obstacle à l'émotion que leur union engendre. » (2). Le lecteur ainsi renseigné se rend compte de ce qu'il va trouver dans la critique de Mendès, parce que notre auteur garde à la lettre l'idée qui est la base de l'art wagnérien.

On n'a qu'à ouvrir à n'importe quelle page du livre de « Richard Wagner » pour trouver un exemple de la façon dont Mendès faisait sa critique wagnérienne. Nous allons en citer deux pour faire mieux comprendre l'habileté de notre auteur qui gardait toujours une liaison très étroite entre le poème et la musique. « L'orchestre émet pour la première fois le thème de la servitude. Avec l'Or volé, il a fait forger le « Tarnhelm », le casque de mailles qui rend invisible, et l'épée qui sera appelée Nothung... et l'anneau en qui se résume la toute-puissance. » (3).

(2) Richard Wagner, Catulle MENDÈS, page 55.

(3) Richard Wagner, page 183.

Ce n'est qu'en passant que Mendès parle du « thème de la servitude », mais chez Wagner les thèmes sont de la plus grande importance ; il est indéniable que ne pas reconnaître quelques thèmes qui font leur apparition à travers toute une œuvre, c'est laisser échapper souvent la vraie signification de toute une scène. Par exemple, dans un drame musical de Wagner, il arrive que certains personnages, au lieu de chanter, restent sans geste, sans parole, mais si l'on comprend ce que dit l'orchestre, on suit facilement alors la pensée du chanteur. En un mot, l'orchestre émet un thème qui n'est pas seulement intéressant au point de vue musical, mais qui est absolument nécessaire pour la compréhension de ce qui va suivre.

On doit savoir, d'après Mendès, que certains thèmes se rapportent à l'état d'esprit de certains personnages à un moment donné, mais une analyse profonde gâte souvent la signification de l'ensemble de l'œuvre, s'en occuper constamment fait de la musique un problème mathématique. Et voici un autre exemple de la critique wagnérienne de Mendès. « Et l'orchestre formule le thème rigide du pacte consenti par le dieu, pendant que, sur le rythme lourd d'une marche à travers des rocs culbutés et sur des terrains qui s'effondrent, s'approchent, vêtus de peaux de bêtes, la mas-sue à l'épaule, deux êtres lents et forts. » (4).

Catulle Mendès, après avoir signalé l'existence du thème, passe immédiatement à l'histoire du drame. De cette façon, il a beaucoup fait pour imposer l'art

(4) Richard Wagner, page 178.

wagnérien, parce que d'abord, sans trop le dire, il garda l'idée essentielle du drame musical, l'unité complète de la musique et de la poésie ; ensuite, en n'entrant pas trop dans le détail de la question, un peu technique en effet, des « leit-motiv », il retenait l'attention du lecteur, et le lecteur représente le grand public dont Mendès s'occupait toujours.

Mais Richard Wagner, poète-musicien, n'est arrivé à la réalisation complète de cette fusion qu'après quelques tâtonnements. Nous le savons parce que la première œuvre importante de Wagner, « Rienzi », bien comprise de Mendès, n'est qu'un « opéra » avec un ballet, des duos, des cavatines, forme qui est encore italienne. Dans son livre « Richard Wagner », Mendès ne parle qu'en passant de ce premier essai, le considérant comme une tentative d'un génie non encore arrivé à la pleine possession de son talent. Même en admettant que pour Catulle Mendès, Richard Wagner soit une sorte de dieu, cela n'empêche pas notre critique de signaler le manque de réalisation de cette fusion de la musique et de la poésie dans certaines œuvres du Maître. Ce qu'il écrivait sur « Tannhauser » nous semble très juste et généralement admis de tous les wagnéristes. « Malgré la magnificence du poème et la sublimité de la musique, nous ne placerons pas « Tannhauser » au premier rang parmi les œuvres de Richard Wagner... « Tannhauser » nous émeut par la beauté des vers ou par la beauté de la mélodie, plutôt que par la puissance dramatique de leur union. » (5).

(5) L'Œuvre Wagnérienne, page 22.

Il est évident, selon Mendès, que « Tannhauser » est encore au point de vue de la forme plutôt italien. On peut en détacher certains morceaux sans nuire à l'œuvre de Wagner, comme la chanson à l'Etoile, le chœur des Pèlerins, la prière d'Elisabeth, mais ce n'est pas la même chose quand on détache un morceau de l'« Anneau du Niebelung ». Chaque partie appartient à ce qui précède et à ce qui suit. C'est l'ensemble de l'œuvre qu'il faut considérer. Si Richard Wagner ne fut pas toujours très heureux dans la réalisation de son rêve, grâce à son génie, à son génie poétique et musical, il est arrivé dans l'« Anneau du Niebelung » à une fusion complète du poème et de la musique. Ce n'est pas de la musique ni de la poésie, mais cette fois, c'est la vie elle-même et Catulle Mendès rend hommage au grand créateur du drame musical. « On ne se rend plus compte de la beauté du vers, de la beauté de l'immense mélodie ininterrompue ; on ne croit plus qu'on assiste à la représentation d'un drame. On s'identifie avec les personnages, on aime de leur amour, on se réjouit de leurs espérances, on est torturé de leurs angoisses. Le drame musical, selon le système wagnérien, a réalisé cette fois sa manifestation suprême. » (6).

Il faut remarquer que Catulle Mendès a adopté cette méthode de critique wagnérienne dès le jour où il publia son premier article en 1869, et qu'il l'a gardée jusqu'à la fin de sa carrière. Il était convaincu de

(6) Richard Wagner, page 209.

sa valeur, malgré l'apparition de nombreux livres qui traitaient les deux sujets séparément. Ayant étudié tout ce qu'il écrivit sur l'art wagnérien avec soin pour rendre justice à notre auteur et pour présenter sa critique de la façon la plus variée et la plus intéressante, nous ne pouvons éviter la question de la musique et de la poésie réunies. Entrez dans le contenu de n'importe quel article de journal, de n'importe quelle brochure, enfin de n'importe quel livre de l'œuvre wagnérienne de Mendès et la même question se pose, la même solution s'ensuit.

Dans un journal d'une autre époque, le « National » du 6 septembre 1869, lorsque Mendès avait vingt-huit ans, nous trouvons une critique qui est fort intéressante et qui montre que Mendès lui-même se rendait compte que ses lecteurs cherchaient un peu plus de décision au sujet de la musique wagnérienne. « Quelques lecteurs auront peut-être cru remarquer que nous nous occupions longuement du poème et fort peu de la musique. Erreur radicale. Dans les œuvres de Richard Wagner, il n'y a plus des deux choses diverses, souvent ennemies : le poème, la musique. Il y a totalité unique dans la conception comme dans l'exécution. Les sentiments, pourrait-on dire, ne sont ni chantés, ni parlés : ils sont exprimés... »

Au moment de la première représentation de « Siegfried » à l'Opéra National de Paris, qui eut lieu au mois de janvier 1902, Catulle Mendès eut l'occasion d'écrire une de ses dernières critiques sur l'œuvre wagnérienne. Après avoir parlé de ce qu'il écrivit en

1869, c'est-à-dire au début de sa carrière de critique, nous voulons citer un passage de cette critique pour montrer que Mendès, en dépit d'une étude plus approfondie à travers une période d'une trentaine d'années, n'a pas changé d'avis pour présenter sa critique dramatique et musicale dans un grand ensemble qui envisage les deux à la fois, étroitement mêlées. « Combien de fois ai-je dit — avec tous les vrais wagnéristes — combien de fois avons-nous cru faire comprendre enfin que Richard Wagner n'est pas seulement un prodigieux musicien, qu'il est par excellence le poète-musicien, et que, partant, il ne se manifeste, en sa totalité-unité, que si sa toute-puissance poétique se produit en même temps que sa toute-puissance musicale ? » Ce passage, tiré du « Journal » du 4 janvier 1902, répète assez littéralement ce que Mendès écrivit dans le « National » en 1869. Ces citations sont des extraits des journaux et non pas d'un recueil de critique de Catulle Mendès ; de là leur importance puisqu'elles sont donc rigoureusement authentiques. L'intérêt vient d'abord de la vérité et de la solidité de ce qu'il dit ; ensuite, du fait que l'idée qu'il y expose reste toujours pour lui une profonde conviction malgré le recul du temps.

Ce mélange volontaire de la musique et du poème est ce qui nous frappe le plus en étudiant la critique de Mendès. Pourquoi Catulle Mendès employait-il ce système ? Nous en avons déjà donné quelques raisons, mais il faut en ajouter une autre qui est loin d'être la moins importante. Dans n'importe quel mouvement,

soit en peinture, soit en politique, soit au théâtre, il faut un chef, il faut un « animateur ». Or, ce mot « animateur » s'applique mieux à Mendès qu'à personne. Il le fut pendant toute sa carrière, mais jamais, plus que dans son rôle de wagnériste. Créer un intérêt dans un art nouveau est beaucoup plus difficile que d'expliquer en détails ce qu'est cet art une fois qu'un assez grand public s'en occupe. Ce sont les premières démarches qui risquent de faire tomber un mouvement même de valeur réelle. Mendès avait bien raisonné sa critique avant de l'entreprendre. Il voyait les musiciens pour la plupart convaincus, mais son but, il faut le répéter, était d'arriver à la masse, au grand public, plein de bonne volonté, mais qui avait besoin d'un « animateur ».

Une fois le mouvement wagnérien bien lancé, le rôle de Mendès devint moins important, il laissait la précision, la recherche des thèmes qui font leur apparition maintes fois dans la même œuvre, de l'influence de la musique italienne chez Wagner, et de nombreux autres détails, aux auteurs et aux musiciens qui n'avaient pas son don inné d'initiateur. Nous avons insisté sur ce point parce que si on l'ignore, on fait tort au grand wagnériste en diminuant la valeur de sa critique, magnifiquement réalisée selon son époque.

Telle est l'impression que donne la critique wagnérienne de Mendès dans l'ensemble. Et maintenant, étudions sa critique musicale. Parler de la critique musicale proprement dite, sur Richard Wagner, est chose impossible. Quand nous disons critique musi-

cale, c'est par convention. Mendès s'y arrêtaît peu, mais nous voulons simplement présenter sa façon particulière de la faire.

En lisant pour la première fois les articles de journaux et le « Richard Wagner » de Catulle Mendès, on peut se demander si la critique musicale, pas très détaillée en effet et qui nous semble stéréotypée au point d'être un peu banale et fade, insuffisante même, vient d'un manque de connaissance assez profonde de la musique en général, ou si, dans son œuvre, il veut éviter toute discussion musicale trop technique pour son public. Assurément, Mendès penche toujours vers le côté descriptif, on peut dire émotif. Mais l'émotion est quelque chose de fort individuel et nous voudrions plus de précision et de solidité surtout dans une œuvre de critique.

Mais, quoique cette critique ait sa valeur et une valeur importante pour le grand public, on y sent le vague, le vide, le manque de netteté. Peut-être est-ce précisément ce flottement qui a fait le succès, bien mérité d'ailleurs, de son livre « Richard Wagner ». Comme nous l'avons remarqué, il nous semble probable que Mendès en se lançant dans des idées quelque peu vagues veut garder l'idée de la signification de l'ensemble de drame musical de Wagner au lieu de surcharger sa critique du côté musical, ce qui dérouterait le public. Il s'élève, pour ainsi dire, au-dessus d'une explication de la musique, détachée du drame lui-même.

Catulle Mendès, poète et romancier, avait une pré-

dilection pour le côté descriptif, pour le pittoresque, pour le détail. Ainsi il ajoute à la valeur, en effet pas considérable, de sa critique musicale une valeur littéraire. « Cependant, la crépitation crépusculaire des violons s'étend sur l'enfer. Un chant grave et religieux écarte les ténèbres, repousse les enchantements épars de la nuit. Il s'efforce, il désire, il a parfois la langueur d'une plainte, et parfois d'ardeur d'une extase. » (7). C'est un fort joli tableau qu'il nous peint, et telle est bien l'impression que donne la musique au spectateur. La critique de Mendès est pleine de descriptions de cette sorte, très agréables à lire et très instructives pour le grand public si cher à Mendès, mais est-elle une critique musicale ? Nous ne le pensons pas, mais cette manière d'expliquer la musique de Wagner est si caractéristique de Mendès que nous sommes forcés de la présenter telle qu'elle est.

Quelquefois Mendès se contente de donner l'impression de la musique wagnérienne, grâce à son choix de mots et à son style assez nerveux. Nous entendons la musique même, tant est vivante, émouvante, sa description d'un passage de Wagner. Rappelons que pour nous Mendès est un spectateur à l'Opéra, un spectateur qui écoute avec une infinie attention et qui transmet au papier immédiatement ses impressions ; celles-ci révèlent le grand romantique qu'il était, malgré ses prétentions à être « parnassien ».

C'est ainsi que Mendès écrit la musique du feu dans

(7) Richard Wagner, page 95.

« l'Anneau du Niebelung » : « Agile, preste, subtile, frémissante aux points des choses, glissante aussi, puis hérissée, une flamme mélodique court, va, revient, pique, lèche et crépite en tourbillons prompts. » (8) Ceux, parmi nous, qui connaissent cette musique sentent la vérité de cette description, le prodigieux mouvement de la flamme signalée par le rythme de la musique. On peut remarquer le sentiment de calme, de paix, de l'eau qui coule lentement et capricieusement dans cette phrase : « Les vagues profondes du Rhin coulent de nouveau dans la fluidité de l'orchestre ; la mélodie du fleuve qui se déroule au grand soleil, vient mourir au pied des rochers du bord. » (9).

Cette façon de présenter sa critique musicale est si caractéristique de Mendès que nous nous permettons d'en donner un troisième exemple et nous verrons que c'est toujours l'impression que fait la musique sur le spectateur qui occupe Mendès plutôt qu'une analyse musicale. Nous sommes à la quatrième partie de « l'Anneau du Niebelung » et Mendès parle de la musique de Loge, un des personnages. « Sa mélodie rendue frénétique par la victoire, se déchaîne furieusement, et le quadruple drame s'achève dans une formidable vision d'incendie. » (10).

A travers l'œuvre wagnérienne de Mendès, nous trouvons quelques passages, d'ailleurs très courts, où l'auteur présente une critique digne d'un vrai musicien. Pourtant, ces passages sont beaucoup moins fré-

(8) Richard Wagner, page 179.

(9) Richard Wagner, page 238.

(10) Richard Wagner, page 244.

quents que les passages que nous avons signalés qui lient la musique à l'action ou ceux qui insistent sur le côté descriptif et pittoresque. Un peu plus loin, nous verrons que Mendès devant un « opéra », qui n'est pas du tout la même chose qu'un « drame musical » ou une « opérette », qui, après tout, n'a pas de rapport avec le « drame musical », parle de la musique et du livret, mais séparément.

Il serait injuste envers Catulle Mendès de ne pas citer des passages où il se révèle, même dans sa critique wagnérienne, un musicien d'une connaissance assez étendue. « Sans doute, sans doute, l'orchestre de l'Opéra n'a pas toujours été le prodigieux orchestre wagnérien, à l'extraordinaire polyphonie, tour à tour puissante, piquante, spirituelle, bizarre, simple, grandiose. » (11). Ou encore : « Une marche funèbre, émane de l'orchestre. On peut dire que cette page égale, si elle ne les surpasse, les plus majestueuses inspirations de Beethoven, et l'effet en est redoublé par la grandeur de la situation dramatique. » (12). Cependant, nous sentons, dans la première, Mendès romancier plutôt que critique musical, à cause peut-être de cette série d'adjectifs qui manque de précision ; et dans la seconde, en admettant que c'est une critique bien réfléchie, il se lance encore dans le drame.

Selon sa conviction, Catulle Mendès a bien fait sa critique musicale wagnérienne. Pour juger de cette critique, il faut se rappeler toujours qu'à l'époque où Mendès faisait toute une propagande pour la musique

(11) *L'Art au Théâtre*, volume III, page 433.

(12) Richard Wagner, page 240.

wagnérienne, le public n'était pas aussi convaincu qu'aujourd'hui. Il fallait le convertir et de quelle manière ? Evidemment, comme Mendès l'a fait, en présentant la critique, comme une sorte de roman vivant et facilement compris par la foule. Si nous sommes musiciens, nous attendons à chaque page, un peu plus de précision tout en admirant ce qu'a fait Mendès en son temps. Si nous semblons avoir un parti-pris, il est sans intention. Chacun de nous, en pénétrant dans l'œuvre d'un autre, interprète cette œuvre d'après sa propre éducation et sa connaissance du sujet que l'auteur traite. En vérité, notre intention est d'analyser la critique de Mendès plutôt que de la critiquer.

Il est évident que pour Mendès, on doit étudier les drames musicaux de Richard Wagner d'après le poème. Sur ce point il est d'accord avec le Maître qui terminait son texte avant d'écrire une note de musique et, même, comme il le disait, sans y penser. Une fois le poème terminé, sans rien changer, il composait la musique. En un mot, ses vers lui servaient d'inspiration musicale, la musique n'était qu'une force augmentative pour mieux mettre en relief le poème. Les poèmes de Richard Wagner sont naturellement écrits en allemand ; la musique qui orne ces poèmes en est le résultat et non la cause. L'idée fondamentale est le poème, mais chez Wagner, la fusion est complète, ce qui fait naître le drame musical dans le vrai sens du mot. Est-il donc possible d'exprimer cette unité dans une traduction du poème ? Pour Catulle Mendès, poète et dramaturge, la question se pose

comme une des plus importantes au sujet de l'art wagnérien. La musique reste ce qu'elle est parce que, à proprement parler, la musique n'a pas de langue, mais une traduction du texte change totalement la liaison entre la musique et la poésie.

Il est fort intéressant d'étudier ce que Mendès a écrit sur la traduction d'un poème de Wagner. Pour bien comprendre l'ensemble du drame musical de Wagner, Mendès propose à ceux qui n'ont pas la connaissance de la langue allemande, de lire une traduction dans leur propre langue, ce qui nous semble un très bon conseil. Cependant, représenter une œuvre de Wagner sur la scène en se servant d'une traduction du poème est une déformation non seulement du poème, mais aussi de la musique. Ce qu'écrivait Mendès à ce sujet reste presque l'avis unanime des critiques à l'heure actuelle. « Cependant, elle ne saurait être conservée tout entière, cette traduction (de Victor Wilder) qui, parfois, jette à l'oreille, dans un cri tragique, quelque mot bouffon ou bas, et qui, pour courir après le sens ou attraper la rime, répète les notes, double les noires en croches, les croches au point de modifier totalement, sinon la mélodie elle-même, du moins l'allure de la mélodie ; et l'on s' imagine aisément ce que doivent perdre, à un tel dérangement des œuvres où le poète-musicien, selon sa propre règle, s'est acharné au très exact, à l'unification de la note et de la syllabe. » (13).

(13) L'Œuvre Wagnérienne, page 30.

Donc, primordialement, la beauté du poème est indispensable à celle du drame musical de Wagner, et Catulle Mendès est un des premiers wagnéristes qui insiste sur ce fait. Poète, connaissant l'allemand aussi bien que le français, son opinion en ce qui concerne une traduction a donc beaucoup de valeur pour nous. Mendès revient très souvent sur ce point, non seulement au sujet de l'art wagnérien, mais aussi dans sa critique théâtrale où il eut l'occasion de juger une pièce d'après une traduction.

Il ne faut pas oublier que Mendès faisait connaissance avec les poèmes de Wagner en allemand d'abord et après avoir vu plusieurs tentatives d'une bonne traduction, il reste convaincu que le résultat est au désavantage de Wagner. « Celle qui, la première, apparaît, c'est l'insuffisance et souvent le ridicule du texte français des poèmes ; et ceci est d'autant plus fâcheux qu'on n'y saurait remédier qu'à demi : une vraiment belle traduction, en français, des poèmes wagnériens, est impossible. » (14).

Mais Catulle Mendès, sincère wagnériste, ne s'arrêtait pas là, il voulait résoudre la question si la chose était possible. Ayant décidé qu'une traduction en vers diminuait à la fois la musique et le poème, il étudiait la possibilité d'une traduction en prose en conservant au moins la musique intacte. Cette concession de la part de Mendès nous étonne, parce que lui-même, essentiellement poète, avait naturellement une pré-

(14) L'Œuvre Wagnérienne; page 6.

férence pour les vers. Si l'on réfléchit sur ce point, la raison apparaît clairement. Mendès, à travers toute sa critique, faisait tout son possible pour rendre plus accessible aux Français l'art wagnérien ; ainsi une traduction en prose ne le satisfaisait pas entièrement, c'était un pis-aller. La prose même ne triomphe pas de cette difficulté.

Pour prouver l'insuffisance même de la prose, Catulle Mendès prend comme exemple le mot « fluch » qui signifie « malédiction », qui ne peut être rendu, ne *doit* être rendu que par « malédiction ». Or, le mot malédiction a cinq syllabes françaises, c'est-à-dire cinq notes de musique au lieu d'une note. « Que devint la rude et brève violence du son imprécatoire ? » (15).

Après avoir présenté les nombreux inconvénients d'une traduction soit en vers, soit en prose, Mendès se demande ce qu'il faut faire ? A quoi se décider ? « C'est qu'en effet, de tout à fait bonne, il n'y en a pas. En somme, j'inclinerais pour la traduction en prose, encore que l'œuvre y doive perdre une grande part de son effet. » (16).

Dans le drame musical comme au théâtre, Catulle Mendès se trouvait fort attiré vers l'ancienne légende, vers le monde visionnaire, le monde où l'artiste s'exprime librement, où il nage dans une atmosphère opaque loin des conventions et des réalités de la vie actuelle. Il ne croyait pas à la vérité absolue dans

(15) L'Œuvre Wagnérienne, page 30.

(16) L'Œuvre Wagnérienne, page 31.

l'art ; il s'éloignait de la réalité sur la scène et surtout dans le drame musical. En admettant que la musique est une impression qui vient à nous de dehors, selon Mendès, ce n'est pas une réalité ; c'est quelque chose de vague qui, en général, n'a pas de rapport avec la réalité. La réalité ne peut s'exprimer par la musique dont l'impression varie selon notre nature, notre tempérament. En un mot, on ne doit pas lier le monde matériel au monde idéal. Pour Mendès, l'art, c'est l'éternel mensonge. « On se demande quelquefois si la vérité qui décourage est préférable au mensonge qui reconforte. » (17). Et plus tard, il ajoute : « Et alors quand l'art aura définitivement divorcé d'avec le fait, l'idéal sera d'autant plus noble qu'il ne contiendra plus aucune parcelle de réel. » (18).

Et voilà exactement l'idée si chère à Wagner, car nous savons que la légende domine dans l'œuvre du poète-musicien. Mendès eut toujours une prédilection pour la légende, parce que c'est dans la légende que la passion, dégagée des contingences accidentelles de l'histoire, de ce qu'on appelle la couleur locale, s'affirme le plus nettement, se montre, pour ainsi dire, toute nue. « Je serais porté à affirmer que la musique, puisqu'elle peut l'infini, doit surtout chercher ses motifs d'expression dramatique dans les mythes primitifs de l'humanité développés en symbole. » (19). Ce que Mendès trouve d'incomparable dans la légende,

(17) La Légende du Parnasse Contemporain, page 166.

(18) La Légende du Parnasse Contemporain, page 270.

(19) L'Art au Théâtre, page 130, volume III.

comme elle est comprise par Wagner, c'est qu'elle est vraie en tout temps, et que sa matière, dans la concision la plus laconique, est inépuisable pour tous les siècles.

En terminant le sujet de la légende, il faut parler du symbole chez Wagner d'après la critique de Mendès. Il nous en parle assez souvent et cela est très important pour bien comprendre le drame wagnérien, ce qui est, après tout, le but de la critique de Catulle Mendès. « Richard Wagner excelle à découvrir et à généraliser la pensée des mythes populaires. Il est le contemporain du passé sans cesser d'être moderne. » (20). Les symboles qu'on dégage des vieilles légendes sont éternels et c'est en cela que consiste l'humanité de Richard Wagner.

La critique de Mendès est intéressante, parce qu'en très peu de mots il résume les idées essentielles du symbole dans chaque œuvre de Wagner. Depuis que Mendès a publié son livre « Richard Wagner », on a beaucoup écrit sur le symbole chez le Maître ; les critiques ne sont pas toujours d'accord, mais nous tenons à l'opinion de Mendès parce qu'il recevait ses idées de Wagner lui-même. Sa façon de présenter le symbole est infiniment simple, dans le but d'encourager le débutant wagnériste.

Voici ce que Mendès voit dans le premier drame musical de Wagner, le « Vaisseau-Fantôme » : « C'est l'éternelle angoisse des cœurs exilés sans retour de la

(20) Richard Wagner, page 62.

maison où veille l'épouse et du foyer où sont les enfants. » (21). Dans « Tannhauser », « c'est le chevalier chassé de la Wartburg, maudit par le pape, recueilli par l'enfer, et sauvé par la prière, c'est l'âme de l'homme, souillée de basses débauches, sans espoir de pardon ici-bas, et délivrée enfin par le divin repentir. » (22).

Ainsi présenté, le symbole devient facilement accessible au grand public, qui ne se trouvait encore assez intéressé pour parcourir un long exposé sur ce sujet.

Mendès, véritable homme de théâtre, s'occupait de tout ce qui fait une représentation digne du génie du Maître. C'est le dramaturge qui parle alors, mais il ne faut pas oublier qu'il ne demande autre chose que Wagner lui-même, puisque le poète-musicien était avant tout, un homme de théâtre. Notre critique exige beaucoup des interprètes. Dans sa critique Mendès n'hésite pas beaucoup au point de vue purement musical sur l'interprétation du Wagner par les chanteurs, mais ce qu'il demande, c'est l'intelligence, une connaissance presque érudite pour tout ce qui concerne la signification du poème. Toujours, le dramaturge. Pour Mendès, l'artiste wagnérien doit étudier à fond les poèmes du Maître avant même d'entrer dans l'étude de la musique ; il faut une intelligence bien au-dessus de la moyenne ; enfin, il ne suffit pas d'être musicien, il faut un vrai sens du théâtre. « Et allez donc persuader à des artistes qui reviennent de

(21) Richard Wagner, page 63.

(22) Richard Wagner, page 63.

Saint-Petersbourg ou de Madrid... à celle qui faillit étouffer sous les fleurs après les roucoulades de la Fille du Régiment... devant un public en délire, aller leur faire entendre qu'il faut, pour incarner dignement les humanités créées par Richard Wagner, penser, vouloir, souffrir, aimer, agoniser, comme de vrais vivants. » (23).

Et pour terminer la critique de Mendès sur les interprètes de Wagner sur la scène, il nous faut dire un mot des artistes qui font de l'œuvre un cadre pour leurs talents particuliers, au lieu de s'effacer dans l'intérêt de l'œuvre elle-même. Mendès y insiste. Les interprètes n'ont pas le droit de dominer l'œuvre et d'en faire un piédestal pour leur talent personnel ; l'auteur crée le drame, les interprètes ne sont qu'un moyen de faire comprendre ce qu'il a écrit.

Tout ce que Mendès exige des interprètes, sur la scène, il l'exige des chefs d'orchestre. Pour eux, il était le plus souvent assez sévère. Trop souvent les chefs d'orchestre se bornent à une interprétation de haute valeur musicale, mais à une interprétation où ils s'occupent uniquement du côté musical. Mendès exige même qu'à certains moments l'orchestre s'efface dans l'intérêt du poème. Chez Wagner, il y a des passages presque récitatifs, dont la compréhension est indispensable au spectateur. Il demande alors aux interprètes de s'effacer dans l'intérêt de l'ensemble de l'œuvre ; aux chefs d'orchestre de ne pas oublier qu'ils

(23) L'Œuvre Wagnérienne, page 11.

dirigent un drame musical et non pas une symphonie. « Il s'agit d'exprimer les drames de Richard Wagner, et je crois pouvoir affirmer que cette expression exige du chef d'orchestre non seulement une science nouvelle, mais un état d'esprit et de cœur que l'on ne saurait demander à des artistes, même tout à fait supérieurs, qui jamais ne songèrent à s'y hausser. » (24).

A première vue, la question d'interprétation, qui concerne les chanteurs et les chefs d'orchestre, semble appartenir à la critique musicale, mais nous l'avons placée ici parce que Mendès, comme toujours, met au premier plan l'importance d'une connaissance du poème, au lieu de parler d'une interprétation musicale. Les chefs d'orchestre sont pour la plupart d'assez grands musiciens, mais Mendès demande plus qu'une interprétation musicale puisque chez Wagner l'orchestre fait partie de l'ensemble et ne joue pas le rôle principal. « Pour diriger la partie orchestrale de son œuvre, il ne faut pas seulement être un artiste capable de s'assimiler Bach, Hayden, Beethoven, il faut un esprit intuitif d'Eschyle, de Shakespeare, de Corneille, d'Hugo. Il faut exprimer le poème par les moyens instrumentaux, comme Richard Wagner a été, par la musique, le réalisateur de l'idéal poétique. » (25).

Il est remarquable que Catulle Mendès ait pensé à comparer le drame wagnérien à Eschyle et à Shakespeare. Dans la tragédie grecque, le chœur joue le rôle

(24) L'Œuvre Wagnérienne, page 9.

(25) L'Œuvre Wagnérienne, page 8.

de l'orchestre dans le drame wagnérien ; il est inhérent à elle. Et de plus, Mendès découvre dans l'œuvre wagnérienne un côté lyrique en même temps que dramatique qui le fait songer à Eschyle et parfois à Shakespeare, quoique la conception wagnérienne lui paraisse très nouvelle. « Très diverse dans son unité, elle fait songer à la tragédie eschylienne par ses scènes où, paisibles même dans la colère, toujours suprêmes même dans le crime, les dieux expriment longuement leurs angoisses et leurs espérances... et la mise en œuvre simple à la fois et si tragique des passions, le lyrisme mêlé au drame, assez rarement toutefois, éveille l'idée du divin Shakespeare. » (26).

Catulle Mendès place ainsi Wagner à côté des plus grands hommes de théâtre de tous les temps ; il l'était mais il était aussi un grand musicien. Le grandiose et la noblesse de Wagner le font aussi penser à Corneille et à Hugo. Ainsi Mendès prétend trouver chez Wagner tout ce qu'il admire chez un autre, mais toujours il compare le génie de Wagner à celui d'un homme de théâtre plutôt qu'à celui de n'importe quel musicien. Cependant, tout dans la musique de Richard Wagner n'est pas absolument original, le grand artiste ayant subi l'influence de Cherubini, le célèbre compositeur d'origine italienne qui se fit naturaliser Français ; de Beethoven et de beaucoup d'autres. A travers une partition de Wagner, on découvre des passages qui nous font penser à la musique italienne. Mais dans la cri-

(26) Richard Wagner, page 246.

tique wagnérienne de Catulle Mendès les rapprochements entre Wagner et un autre musicien sont si rares qu'ils peuvent être considérés comme négligeables. Il y a ici une grande lacune. Nous avons déjà raisonné au sujet du mélange de la critique musicale et dramatique de Mendès, critique présentée sous la forme d'un roman pour éclairer la nouveauté de l'art wagnérien et pour le rendre accessible au grand public. Elle est frappante à cause de sa simplicité, de son manque d'expressions techniques mais Mendès en y faisant entrer les noms d'Eschyle, de Shakespeare, de Corneille et de Hugo aurait mieux fait de continuer en signalant les noms de quelques grands musiciens pour donner au lecteur une idée de ce qu'il faut attendre du côté musical.

Catulle Mendès reste donc toujours l'homme de théâtre. Tout en appréciant Richard Wagner, poète et musicien, créateur du drame musical, il insiste beaucoup sur la question du décor, de la manière de représenter les œuvres du grand artiste. Nous avons déjà vu qu'à Munich au début de sa carrière, Mendès, à cause d'une mise en scène qu'il considérait comme défectueuse pour être le cadre de la première représentation de « l'Or du Rhin », a fait arrêter la représentation sans tenir compte de l'opposition du roi Louis II de Bavière. Tout ce qu'il dit des chefs d'orchestre, des artistes qui jouent et qui chantent, s'applique plus formellement encore aux directeurs qui montent l'œuvre, aux régisseurs qui mettent l'œuvre en scène, aux décorateurs qui en peignent les décors.

Mendès devient alors enragé et s'exprime avec une telle violence que l'on ne peut lui donner comme excuse que sa sincère conviction, son enthousiasme déchaîné et son désir de mettre en valeur l'œuvre wagnérienne. « Cette chose si simple, qu'un art nouveau exige de moyens de réalisation, ils feindront de l'admettre, mais au fond, ils ne le croient pas. Parce qu'ils savent trop, ils ne peuvent ni ne veulent apprendre ; et s'ils me lisent, ils ont haussé les épaules avant la fin de la phrase. » (27).

Si cette critique nous semble amusante, lorsqu'il l'écrivait Catulle Mendès était très sérieux. En tout cas, elle nous montre une autre phase de sa manière d'envisager l'œuvre wagnérienne, le côté extérieur qu'il voit en homme de théâtre.

Assurément, il y a totalité dans la conception comme dans l'exécution de l'œuvre de Wagner, totalité que nous avons remarquée dans la critique wagnérienne de Mendès. Il apprécie Wagner grand poète, et Wagner puissant génie musical ; cependant, malgré toute l'admiration de Mendès pour le drame musical de Richard Wagner, il ne conseille ni aux auteurs dramatiques ni aux musiciens d'imiter le système du grand Maître, si ce n'est en partie.

Nous verrons qu'une des théories de Mendès était de rester « soi-même », d'être original, non pas dans le sens d'être bizarre, mais de faire tout ce que l'on fait selon son talent et le genre choisi, soit littéraire,

(27) L'Œuvre Wagnérienne, page 11.

soit musical, pour faire valoir son don personnel. Mais nous anticipons. Pour terminer notre étude sur Richard Wagner et Catulle Mendès, nous nous proposons de donner un aperçu, d'ailleurs assez important pour la critique de Mendès, d'un chapitre qui se trouve à la fin du livre de « Richard Wagner ». Dans cet article, Mendès ne conseille pas l'imitation de Wagner ; il dit simplement de prendre Wagner comme modèle, ce qui n'est pas la même chose. Il imagine une conversation entre le jeune Prix de Rome et le vieux Wagnériste, c'est-à-dire Mendès lui-même. Tout cet article, fort intéressant, vaut la peine d'une étude spéciale, mais ici nous n'avons que la place de citer quelques idées.

« Le Prix de Rome. — ... Il faut que le drame musical soit fondé en France.

Le Wagnériste. — Certes, il le faut. Mais par quel moyen ?

Le Prix de Rome. — Etudions l'homme nouveau, approprions-nous son génie, sa manière...

Le Wagnériste. — Arrêtez... Dans le domaine de l'art, on n'égale qu'à la condition de différer et, en outre, de tous les modèles que vous pourriez vous proposer, Richard Wagner est précisément le plus dangereux...

Le Prix de Rome. — ... Mais vous ne parlez pas de la musique, qui a bien quelque importance cependant, lorsqu'il s'agit d'un drame lyrique. L'inspiration musicale, où la trouverons-nous ?

Le Wagnériste. — Elle naîtra du sujet, pareille à

lui, — profondément française, si le sujet est français...

Le Prix de Rome. — Je l'admets. En ce cas, que faire ?

Le Wagnériste. — Adopter simplement le système dramatique de Richard Wagner.

Le Prix de Rome. — Ah ! ah ! je pensais bien que vous en reviendriez là... Vous êtes, ce me semble, quelque peu en contradiction avec vous-même.

Le Wagnériste. — Pas le moins du monde. Gardez-vous d'imiter, ai-je dit, tout ce qui, dans l'œuvre de Richard Wagner, constitue la spécialité de sa race et l'originalité de sa nature... En un mot, ne tentez jamais de vous assimiler son double génie poétique et musical... L'auteur « d'Opéra et Drame » a découvert une Amérique dans l'art dramatique musical ; et ce n'est pas imiter Christophe Colomb que de faire un voyage à New-York... » (28).

Toute la théorie de Richard Wagner, comme toute la critique wagnérienne de Catulle Mendès, se résume dans ce dialogue. Selon Mendès, le cas Wagner est unique ; et s'il a tout fait pour favoriser et encourager des musiciens de talent, des poètes doués pour le théâtre, il ne peut leur conseiller une imitation servile du Maître dont le génie reste puissamment original.

(28) Richard Wagner, pages 276-287.

CHAPITRE V

CATULLE MENDÈS ET LA MUSIQUE

La critique musicale de Mendès fut consacrée presque exclusivement à la musique de Richard Wagner, — c'est dire que Mendès n'a pas eu la prétention d'être critique de la musique en général. Il était critique musical, mais de la musique en rapport avec le drame. Dramaturge plutôt que musicien, comme nous l'avons dit, Mendès voit la musique à travers le drame. Il n'y a pas un article de journal durant les longues années pendant lesquelles Mendès fut critique au « Journal » où l'on trouve une critique de concert par exemple, écrite de sa main. Il était critique dramatique, mais grâce à son talent musical, à ses études au sujet des drames musicaux de Wagner et à son don de poète, on lui a confié toute la critique des œuvres représentées à l'Opéra et à l'Opéra-Comique pour la première fois. La critique musicale, proprement dite, était faite généralement par un écrivain qui s'occupait de la musique exclusivement.

La représentation d'une œuvre de première importance se présentant assez rarement, la critique musicale de Catulle Mendès n'est pas volumineuse. Sur les opéras déjà connus du public avant qu'il soit devenu critique officiel au « Journal » en 1895, Mendès n'a rien écrit. Ici encore nous voyons Mendès dans son rôle d'animateur. Sur tout ce qui appartient au passé, maintes fois traité par des critiques d'une autre époque, Mendès n'a rien à ajouter. Ce sont des œuvres telles que « Rigoletto », « Fidelio », « Lakmé » et tant d'autres, œuvres facilement comprises à première vue et déjà presque cataloguées dans l'esprit du public. Exception faite de l'œuvre de Richard Wagner, qui, en raison de sa complexité et de sa nouveauté, avait besoin d'un long combat pour s'imposer, Mendès s'occupait exclusivement des opéras et des drames musicaux représentés pour la première fois. Et voilà précisément le grand intérêt de la critique de notre auteur, car redire ce qui était déjà dit manque d'originalité, puisque le recul du temps établit plus ou moins la valeur d'une œuvre.

Catulle Mendès, sans parti-pris, disait-il, gardait cependant toujours comme modèles certains ouvrages qui représentaient pour lui les meilleurs dans leur genre, et ceci est à remarquer surtout dans sa critique de l'opérette et du drame musical. C'est, dit-il, de l'imprudence de demander aux gens d'être autres qu'ils ne sont, et il ne faut pas faire constamment des comparaisons ; ceci semble révéler un certain état d'esprit qui, en exposant trop souvent la même idée,

souligne la prédominance de l'idée contraire. Expliquons-nous. Souvent Mendès donne l'impression de ne pas avoir de parti-pris, en fait c'est pour garder la liberté d'imposer ce qui est évidemment une idée ou peut-être un préjugice déjà placé consciemment ou inconsciemment dans son esprit.

Il lui arrive de voir l'opérette d'après « La Fille de Madame Angot » qui est vraiment un chef-d'œuvre dans son genre. Il y a des opérettes et il y a « La Fille de Madame Angot », mais des opérettes qui ne sont pas à la hauteur de cette œuvre sont tout de même souvent jolies, pleines de verve et admirablement bien écrites. La vérité est que l'opérette pour Mendès était un genre démodé et agaçant.

Il est juste de remarquer que c'était surtout le livret qu'il trouvait ennuyeux et insignifiant. Une fois entré dans la critique d'une opérette, il s'amuse à raconter l'histoire et souvent en termes excessifs et inattendus. Dans sa première critique datée du 1^{er} mai 1895, époque où il est devenu critique au « Journal », Mendès eut l'occasion de parler de l'opérette du « Grand Mogol ». Voici sa première phrase : « Je veux dire tout de suite... que je raffole de l'opérette. » (1). Six jours après, il parle d'une autre opérette : « Elle ressemble à toutes les opérettes qui ont été, ou seront ; pour mieux dire, elle est l'opérette elle-même, comme la Bible est le Livre. » (2). L'opérette donc est monotone,

(1) L'Art au Théâtre, Catulle MENDÈS, vol. I, page 1, Charpentier, 1897, Paris.

(2) L'Art au Théâtre, Catulle MENDÈS, vol. I, page 14. Charpentier, 1897, Paris.

elle se répète. Au mois de juillet de la même année, il écrit : « Dans nos batailles d'alors contre le Drame larmoyant, l'Opérette égrillarde... batailles menées avec un parti-pris féroce dont nous nous enorgueillissons encore... » (3). Quelques mois plus tard, Mendès se montre encore hostile à ce genre de théâtre. Ce qu'il y a d'intéressant à remarquer, c'est que ces critiques écrites durant quelques mois seulement, révèlent Mendès en contradiction avec lui-même. D'abord il « raffole » de l'opérette, ensuite il emploie le mot très fort « d'égrillarde » pour classer un genre de théâtre qu'il méprisait, et même il va plus loin en se déclarant partisan de ceux qui entrent en guerre contre l'opérette. « Pour ce qui est de l'opérette, ceux qui en réalisèrent, ce soir, le complet idéal d'hiver, auraient mauvaise grâce à prétendre qu'elle vit encore. Et ce n'est pas seulement en l'opinion des critiques, en l'estime des lettrés, que du menu théâtre de naguère... diminue peu à peu, et enfin s'annulera l'importance. » (4).

La partie musicale de la critique d'opérette de Mendès est très brève. Il fait justement le contraire de ce qu'il a fait dans sa critique wagnérienne, il parle du texte ou de la musique, mais jamais des deux à la fois et avec raison, car il n'y a pas de rapport entre les deux. La critique débute par quelques remarques d'ailleurs assez vagues sur la musique et tout de suite après, l'histoire de la pièce occupe toute une colonne.

(3) L'Art au Théâtre, volume I, page 133.

(4) L'Art au Théâtre, volume I, page 267.

La description est généralement dans le tyle particulier à Mendès, style de romancier plutôt que de musicien de profession. « La musique de M. Diet n'est pas tout à fait insignifiante. Il m'a semblé qu'elle n'était pas dénuée de quelque élégance dans la mélodie, ni de recherche dans les modulations, ni de rouerie dans l'orchestre. Mais la pièce est désolante ! » (5). Souvent, il commence par la pièce pour n'ajouter que quelques remarques sur la musique à la fin. « La pièce ? Ah dame ! la pièce... Et la jolie musique. Comme elle est souple, preste, ingénieuse. Comme elle sait être romancière, savante aussi sans être pédante. C'est de l'amusement, du charme, et la perfection même. » (6).

Mendès trouve en général la musique à la hauteur du genre de l'opérette, mais sur le livret il se précipite avec toute la force de sa plume et avec un parti-pris féroce. Pourquoi ? Parce que Catulle Mendès était un fécond librettiste lui-même, librettiste sérieux et consciencieux comme nous le verrons dans le chapitre suivant.

Pour l'opérette, Mendès prend « La Fille de Madame Angot » comme modèle ; pour le drame musical, c'est « Tristan et Iseult » de Richard Wagner. Ce sont deux chefs-d'œuvre, très loin l'un de l'autre en valeur musicale, mais tout de même des œuvres de grande importance. En ce qui concerne les librettistes et les musiciens qui se mettent au travail pour faire ressortir un

(5) L'Art au Théâtre, volume III, page 401.

(6) L'Art au Théâtre, volume III, page 434.

drame musical, on a l'impression, quoique Mendès ne le dise pas toujours, que dans son esprit résonne l'écho de Richard Wagner et son double talent de musicien et de poète. A vrai dire, il ne demande pas des œuvres de cette hauteur, mais à cause de son goût personnel et de son éducation, son idéal se place bien au-dessus des résultats obtenus par la collaboration de deux artistes. Il est juste de faire remarquer que cet idéal si haut placé existe particulièrement pour le drame musical à cause de l'influence exercée par Wagner sur Catulle Mendès. Pour le drame musical, il n'y avait que Wagner ; pour le théâtre, Mendès garde un esprit beaucoup plus large.

En son temps, Mendès eut l'occasion d'assister à la première représentation de quelques œuvres qui marquent des dates importantes dans l'histoire de l'opéra. Souvent ce n'était que la « première » en France, mais pour la plupart c'était vraiment la première représentation d'une œuvre dans le monde entier. On peut imaginer la joie de Mendès quand il se trouve devant une œuvre qui n'a pas été encore mise sur la scène. L'œuvre se présente avec tout l'intérêt qui s'attache à une « première » et dans toute sa fraîcheur. Ajoutons que sa joie est à son comble quand cette œuvre est de création française, car il juge le texte comme on l'a écrit, dans sa propre langue.

Sur quelques drames musicaux représentés à l'étranger pour la première fois et qui sont écrits en allemand ou en russe, Mendès se trouve un peu dérouté, ou plutôt il hésite à critiquer une œuvre à la-

quelle il se sent incapable de rendre justice d'après une traduction seulement. Quelquefois, il écrit tout un article sans presque rien dire sur la musique pour ne s'occuper que du texte. Ainsi, dans sa critique de « Salomé », opéra de Richard Strauss, représenté au Théâtre du Châtelet, le 9 mai 1907, poème d'Oscar Wilde, Mendès parle presque uniquement de la légende. Il se donne plus de liberté quand il prend lui-même une vieille légende pour la mettre en musique que lorsqu'il en voit la déformation chez un autre. « Nul n'est obligé de prendre une légende pour thème premier de son œuvre ; mais si, de son plein gré, un poète la choisit, le voilà tenu désormais de n'y rien changer, de la maintenir telle qu'elle fut conçue par l'immémoriale rêverie des premiers âges... Certes, il peut, il doit en développer le sens intime, en faire le symbole d'un personnel idéal, d'un rêve nouveau, mais le fait légendaire, en soi, doit demeurer tel qu'il existe. » (7).

Une autre critique du même genre se trouve dans le « Journal » du 21 mai 1908, écrite après la première représentation de « Boris Godounov », drame musical russe de Michel Delibes et de Moussorgsky. Ici, Mendès se contente encore de faire quelques remarques sur la musique, mais il manque de précision. « L'orchestration de Moussorgsky paraît assez rudimentaire ; et j'ai lu dans de graves livres qu'on lui reproche fort l'ignorance de la « grammaire musicale », qu'il s'était

(7) *Le Journal*, 9 mai 1907.

peu adonné aux études techniques, et que, sur les théâtres russes, Boris Godounov n'avait pu être repris que grâce aux arrangements de M. Rimsky-Korsakow ». A vrai dire, par cette critique, nous ne sommes pas très mis au courant de la valeur de la partition. Mais sur le texte qui est d'origine légendaire, Mendès se trouve tout à fait à son aise et il en profite pour exposer une de ses plus chères théories, la puissance de la légende. « Hélas ! même en musique, — qui est, dit-on, la langue universelle — qu'il est difficile de pénétrer les génies étrangers... Ce n'est plus du tout de l'histoire ; et, échenillée de réalité politique, ce n'est plus qu'une aventure légendaire. Je m'en réjouis, car voilà corroborée ma conviction, selon Wagner, que seule la légende propice au symbole, favorise l'inspiration musicale, en ne l'obligeant pas à des précisions, à des matérialités trop nettes » (8).

Il est assez rare que le même artiste se présente comme librettiste et compositeur dans la même œuvre. Si rare que ce soit, il arrive de temps en temps que le même auteur se croit assez doué pour se présenter devant le public comme poète et musicien. Il en était ainsi avec Hector Berlioz, car l'Académie Nationale de Musique représenta « La Prise de Troie », poème lyrique, paroles et musique de Hector Berlioz, le 15 novembre 1899. Ici, parce que le texte et la musique forment une grande unité, Mendès reprend sa première manière et les traite ensemble. Cette fois,

(8) *Le Journal*, 21 mai 1908.

la critique est très juste, originale puisque c'était une « première », nette en sa précision et on a l'impression que Mendès parle en toute sincérité ; il est sur un terrain qui est, peut-on dire, à lui. C'est une des plus intéressantes critiques de l'auteur et digne du meilleur Mendès. « Mais, il faut bien le dire, si inspirée, si passionnée, si superbe qu'elle soit, l'œuvre de Hector Berlioz ne saurait être considérée comme celle d'un parfait génie. Rien de plus magnifique, de plus sublime que l'effréné vouloir dont elle témoigne, mais la Réalisation ne s'y accorde pas toujours au Désir... La cause d'une telle infériorité dans un artiste si noblement supérieur ? On serait tenté de la trouver en ce fait qu'il fut, entièrement, ni un dramaturge, ni un symphoniste ; il ne pouvait s'empêcher d'être l'un et l'autre, il était l'un et l'autre, admirablement, mais d'une façon incomplète... Mais, Hector Berlioz, parmi les musiciens des temps nouveaux, est le plus grand, certes, d'entre ceux qui ne sont que musiciens »(9).

Voilà une critique qui, juste ou non, est fort intéressante ; une critique qui montre que Catulle Mendès était bien capable d'apprécier le côté musical d'une œuvre et il est regrettable qu'il ne l'ait fait qu'en de rares occasions.

Au printemps de 1902, se passe un événement qui est de la plus grande importance dans l'histoire de la musique française et, on peut le dire, dans l'histoire de la musique du monde entier. Le 1^{er} mai de

(9) *Le Journal*, 16 novembre 1899.

cette année, eut lieu la première représentation, à l'Opéra-Comique, de « Pelléas et Mélisande », drame lyrique, tiré du théâtre de M. Maurice Maeterlinck, musique de Claude Debussy. La musique est tout à fait spéciale ; elle crée une atmosphère dans laquelle les personnages ne traduisent leurs sentiments par aucun cri, ni aucun fait brutal. Les paroles chantées en récitatif, ressortent de manière à se faire comprendre distinctement de l'autre côté de la rampe. La plus grande interprète du rôle de Mélisande, l'artiste qui créa le personnage était renommée, plutôt pour son talent d'actrice, que de cantatrice. On a dit souvent que le drame de « Pelléas » est une sorte de protestation du génie français contre le dynamisme de l'orchestre wagnérien. En tout cas, c'est une œuvre très originale et unique dans son genre.

Sur un drame pareil, on s'attend à une critique de grand intérêt et, à ce moment, il y en eut, mais le compte rendu de Catulle Mendès nous laisse le sentiment que l'auteur tâtonne au lieu de s'exprimer avec conviction. D'ailleurs, cette œuvre fut mal comprise aux premières représentations, non seulement du grand public, mais aussi de quelques critiques. Dans l'article de Mendès, on sent un vide énorme, un effort pour cacher un embarras qui n'est que trop évident. D'abord, on est frappé par le style trop superficiel pour une œuvre aussi sérieuse, par une incompréhension totale de la beauté de la musique en rapport avec le drame, et ensuite par l'effort que Mendès se donne pour dire quelque chose en se gardant contre une opi-

nion compromettante. Ceci dit, il faut remarquer que Mendès ne fut pas seul à se réfugier dans le vague, puisque « Pelléas », à cause de son originalité, fut cause de polémiques nombreuses. Nous ne pouvons citer tout l'article, mais il en faut tirer quelques passages pour montrer comment Catulle Mendès se tirait de cette grande occasion d'analyser une œuvre très complexe.

« Sans singularité et pourtant si ingénieuse, si personnellement inventées ; sans tapage instrumental, et pourtant d'une emprise si intense qui étreint, les musiques de M. Claude Debussy imitent des frissonnements de paysages, chuchotant des murmures d'âmes, expriment l'ineffable au-delà des bruits naturels » (10). On peut se demander quelle fut l'impression sur les lecteurs du « Journal », au moment de l'apparition d'une telle critique musicale. Ce qui est plus curieux encore, c'est la suite de cet article, où Mendès exprime le désir de deux représentations complètement séparées, une représentation de la pièce au théâtre, et une exécution de la partition sans les personnages, qui sont essentiels pour l'interprétation de la légende. « Et de cette soirée, on emporte deux désirs : celui d'entendre bientôt, sans récitants, dans les grands concerts d'orchestres, la partition de M. Claude Debussy, et celui de voir jouer sans chanteurs, ni instruments, sur quelque théâtre, le charmant conte lyrique, — si lyrique tout seul, — de M. Maurice Maeterlinck » (11).

(10) *Le Journal*, 2 mai 1902.

(11) *Le Journal*, 1^{er} mai 1902.

De temps en temps, la renommée d'un compositeur fait voyager Mendès à l'étranger. Critique de profession, il ne se contente pas de remplir ce qu'on pourrait appeler son devoir, car ses voyages étaient entrepris souvent uniquement pour se tenir au courant de ce qui se passait dans le monde musical. Ainsi, il a fait un voyage en Belgique, pour assister à la première représentation de « Haensel et Gretel », conte lyrique de Madame Adelaïde Wette, musique de Humperdinck, qui eut lieu au mois de décembre 1897, au Théâtre de la Monnaie, à Bruxelles. L'histoire est très enfantine, une sorte de « Petit Poucet », ou de « Peau d'Ane », à la fois touchante, exquise, et, parfois, plaisante jusqu'à faire pouffer de rire, et émouvante jusqu'à faire pleurer. Mendès fut captivé d'abord par le livret, qui met en action des anges, des ogres, et des sorcières. tout un monde fabuleux ; et ensuite, par la musique qui est absolument délicieuse et féérique. Mendès était chez lui dans ce monde de rêve et d'irréel ; dans sa critique, pas d'hésitation, pas de flottement ni d'exagération, mais un compte rendu intelligent et précis dans sa pénétration. « M. Humperdinck l'a chanté à merveille. Il a, des plus délicieux airs des lieds et des rondes de son pays, qui sont bien près de ressembler aux airs et aux rondes du nôtre... dans un orchestre prodigieusement polyphonique, il a montré une science de toutes les ressources de l'instrumentation moderne, une perfection « d'écriture », bien faites pour stupéfier les plus érudits musiciens » (12).

(12) L'Art au Théâtre, volume III, page 495.

Nous avons réservé pour la fin de cette étude sur la critique musicale de Catulle Mendès, l'œuvre d'un des plus grands musiciens français, Vincent d'Indy. Personne plus que lui n'a fait de tentatives sérieuses pour hausser le drame musical en France jusqu'au niveau de l'œuvre de Richard Wagner. Lui aussi, comme Mendès, était l'ami et l'admirateur du Maître. Son œuvre dramatique se base sur la théorie wagnérienne, mais reste, en elle-même, très originale et l'on peut dire que le rapprochement se fait plutôt sur la forme que sur le fond. Mendès eut l'honneur d'assister à deux « premières », de d'Indy, et d'être un des premiers critiques à signaler le grand talent de ce magnifique artiste.

Vincent d'Indy, comme Richard Wagner, comme Catulle Mendès, comprit qu'au théâtre, le musicien et le dramaturge ne pouvaient offrir une union parfaite que s'ils étaient réunis dans le même individu. Il fut à la fois le compositeur et le poète de deux drames musicaux qui prennent leur place parmi les chefs-d'œuvre de ce genre.

« Fervaal », drame musical, poème et musique de Vincent d'Indy, fut donné, pour la première fois, à Paris, à l'Opéra-Comique, le 10 mai 1898. L'article de critique écrit par Mendès, après la représentation, est de premier intérêt. L'auteur ne parle pas seulement de l'œuvre de d'Indy, mais du drame musical dans le temps passé ; il va jusqu'à prophétiser l'avenir du drame musical en France. La critique est très caractéristique de Mendès. Quand l'occasion s'offre de mettre

en valeur un genre particulier, il expose toutes les théories qui se combinent pour faire naître une œuvre qui est en apparence compliquée. C'est une sorte d'histoire condensée, qui sert de base pour la compréhension de toutes les œuvres du même genre.

« Oui, j'en suis persuadé, une gloire aussi grande que légitime, une gloire d'une espèce nouvelle est réservée, en France, au génie, — car du génie, il en faut toujours un peu — qui s'était profondément imprégné de la double atmosphère musicale et poétique éparse dans nos légendes et dans nos chansons, et, le premier aussi, ayant accepté de la théorie wagnérienne tout ce qu'elle a de compatible avec l'esprit de notre race... » (13).

A la fin de cette longue critique, où il ne se trouve presque rien de précis au sujet de la musique, Catulle Mendès résume, en très peu de mots, l'originalité de l'auteur de « Fervaal ». « Ce qu'il y a d'extraordinaire en M. Vincent d'Indy, c'est que d'être le plus prodigieux maître de la science orchestrale ne l'empêche pas une minute d'être le plus simple, le plus clair, le plus naïvement mélodiste des musiciens français... » (14).

Le 5 décembre 1903 eut lieu la première représentation du second drame musical de Vincent d'Indy, « L'Etranger », à l'Académie Nationale de Musique. La critique de Mendès est encore bien bâtie, mais du point de vue musical, elle laisse le lecteur mal ren-

(13) *Le Journal*, 11 mai 1898.

(14) *Le Journal*, 11 mai 1898.

seigné sur le talent musical, d'ailleurs remarquable, de Vincent d'Indy. Le style de cet article penche vers la description, il lui manque la solidité qu'on attend dans un article strictement critique. En cela consiste le plus grand défaut de la critique musicale de Catulle Mendès.

On peut pardonner le vide qui se fait sentir s'il vient d'un manque de connaissance assez étendue pour apprécier la musique, mais chez Mendès, ce n'est pas du tout cela ; c'est plutôt la prédominance dans son esprit de l'idée que le drame a presque plus de valeur que la musique. Il dit que tous deux sont de la même importance mais, généralement, quand il se trouve devant un drame musical, c'est le texte sur lequel il insiste. Quelquefois, oubliant l'homme de théâtre qu'il est, il part sur une bonne piste et, absorbé par la musique, il donne une critique digne du meilleur Mendès. Mais ces occasions, il faut le remarquer, sont assez rares ; on sent trop le vide, le manque de précision, pour que Mendès soit considéré sérieusement comme un critique musical.

A propos de Mendès et de la musique, il est assez curieux de signaler ce qu'il fit pour mettre la grande musique à la portée de tout le monde, « le beau à bon marché », disait-il. Ici, il n'est pas question du drame mais de la musique elle-même. Il se propose d'installer une série de concerts dans une grande salle, avec des artistes et des musiciens connus, à cette époque, du public parisien. L'entreprise était difficile, mais Mendès, enthousiaste à tel point qu'il défendait ses

idées et ses convictions « à la pointe de l'épée », comme disait un de ses amis, se lance dans l'exécution de son projet avec toute la force de son caractère, impétueux et sincère, en reprenant son rôle d' « animateur ».

Il trouva un groupe d'amis sympathiques à son idée, et il obtint même la collaboration de Rochard, directeur de l'Ambigu. Dans cette entreprise, Mendès n'avait, d'ailleurs, aucun intérêt pratique, il luttait pour l'art ; il ne s'agit pas du tout d'une affaire commerciale.

Au mois de décembre 1898, Catulle Mendès eut la grande joie de voir naître les Jeudis Populaires de Musique de Chambre ancienne et moderne, au théâtre de l'Ambigu. Ces soirées eurent un éclatant succès. Sur les programmes se trouvent les œuvres de Beethoven, de Richard Wagner, de Schumann, de César Franck, de Gabriel Fauré, de Camille Saint-Saëns, pour n'en mentionner que quelques-unes. La confiance de Catulle Mendès dans le bon goût du public était plus que justifiée et la joie de l'organisateur était à son comble. « Et toute une foule, attentive, et intensément passionnée, écoutait, approuvait, admirait, acclamait. Ah, ce peuple de Paris, — par le mot peuple, j'entends tout ce peuple de Paris comme il se livre à la beauté, comme il l'attend, comme il l'implore, comme il la veut » (15).

(15) L'Art au Théâtre, volume III, page 499.

CHAPITRE VI

CATULLE MENDÈS, LIBRETTISTE

De nos jours, on pense à Catulle Mendès comme poète, romancier, critique et dramaturge, mais on ignore qu'il était, sous son aspect de librettiste, une des plus hautes et des plus lyriques personnalités de son temps. Sa renommée faisait de lui un collaborateur très recherché des musiciens qui, influencés par la théorie wagnérienne et incapables d'écrire des poèmes à la hauteur de leur musique, se trouvaient fort gênés par les vers qu'on leur offrait pour en faire un drame musical. Le temps des livrets, pour la plupart stupide et sans aucune valeur littéraire, était passé. La musique vient de l'inspiration des vers ; la musique est le reflet de quelque chose qui existe et il faut que ces deux éléments se combinent pour qu'il en sorte une parfaite unité. Il y avait des musiciens, et des musiciens dignes de suivre le chemin creusé par Richard Wagner, mais la question de trouver un collaborateur était une des plus difficiles à résoudre. Il faut

trouver un poète, mais ce n'est pas tout, puisque les poètes, en général, ne s'occupent pas beaucoup de théâtre. Au don poétique, il faut ajouter ceux d'homme de théâtre et de musicien ; il faut un collaborateur d'une connaissance étendue sur tout ce qui concerne le drame musical qui vient de subir une grande évolution grâce aux idées de Richard Wagner. Cet homme au talent multiple, se présentait dans la personne de Catulle Mendès.

Mendès était un librettiste fécond qui avait collaboré avec les plus grands musiciens de son époque. Avant d'entrer dans l'œuvre de Mendès librettiste, il nous semble de la plus grande importance d'exposer les théories, assez originales et bien raisonnées, qui donnaient, à notre auteur, une juste renommée.

Longtemps, les vrais poètes se sont abstenus de prêter leur talent à l'opéra, pensant que leurs vers se suffisaient à eux-mêmes sans rien y ajouter. Le travail de librettiste était surtout un métier, indigne de l'envolée d'un homme qui, se sentant assez doué pour devenir poète, dédaignait tout ce qui aurait tendance à diminuer son prestige en lui donnant un rôle en apparence secondaire. Or, à cette époque, le rôle du livret commençait à tenir une place aussi importante que celui de la musique dans l'histoire du drame musical, et Catulle Mendès fut un des premiers poètes à s'en rendre compte.

Selon Mendès, quand on écrit un poème avec l'intention de faire partie d'un drame musical, on ne doit pas être subtil, ni tendre à la perfection ; il faut,

en quelque sorte, donner l'impression de quelque chose d'inachevé, de façon qu'il ne soit pas tout à fait ce qu'il doit être que quand il sera musique. Il écrivait des vers de poèmes et des pièces sans musique ; ils existent, et la musique n'y saurait rien ajouter. Il prend comme exemple sa pièce, la « Reine Fiamette », qui a réussi comme pièce de théâtre, mais qui n'était pas favorable à la musique. La « Reine Fiammette » était complète en elle-même, et pour cette raison, l'opéra qu'on en a fait plus tard, ne plaisait pas à Mendès.

Dans ses poèmes écrits pour devenir musique, il ne concentre pas l'idée, mais il la développe avec une abondance facile ; il s'écarte des termes rares et des complications de pensées, sachant que le texte est très important pour la compréhension du drame musical et que les vers chantés ont moins de chance d'être compris de l'autre côté de la rampe que les vers déclamés. Ainsi, Mendès comprit bien son rôle, rôle de collaborateur et non pas de poète de théâtre. Ses vers écrits pour devenir musique abondent en mots usuels, pour la plupart sonores.

En se gardant d'une trop grande subtilité de pensée, des maniérismes de forme, qui auraient tendance à déconcerter l'expression mélodique, il arrive à un langage destiné d'abord à faciliter le travail du compositeur, et, ensuite, à être facilement compris du public. « Les vers de mon livret sont des vers faits pour la musique... pour la musique, retenez bien cela ! Je ne dis pas que je n'aurais pas voulu les faire meil-

leurs, mais je n'ai pas voulu les faire parfaits. Tout vers où l'auteur a mis tout ce qu'il voulait mettre comme idée, comme couleur, comme rythme, est désormais — quant au poète du moins — définitif. La musique n'y ajouterait rien », disait Catulle Mendès au moment de la première représentation de la « Carmélite » (1). Dans ce passage se trouve condensée toute la théorie de Mendès au sujet des vers écrits pour devenir musique. On voit d'après les idées exprimées, qu'il attachait la plus grande importance à son rôle de librettiste.

Le genre de sujets accessibles au poète qui collabore à la composition d'un drame musical occupait beaucoup l'esprit de Mendès. Ils doivent être d'un ordre purement humain et débarrassés de toute convention. Mendès s'éloigne de la réalité, parce qu'il était un grand romantique. Il s'éloigne de l'histoire sur la scène de l'opéra, c'est-à-dire de l'histoire véritable en remarquant que, faire chanter une ariette par Napoléon, c'était risquer la chute d'un drame musical bien fait par ailleurs. Ainsi, pas de réalité, pas d'histoire, mais toujours la vieille légende, le conte de fées, le monde de rêve où l'on se perd dans le passé lointain.

Mais des théories sans application ne valent rien et nous allons voir que Catulle Mendès a bien réalisé tout ce qu'il croyait, tout ce qu'il écrivait au sujet du livret qui a fait partie du grand ensemble d'un drame

(1) *La Grande Revue*. Article de Jules Bois, 15 juillet 1904.

musical. Nous ne parlons pas de quelques pantomimes et d'histoires de ballets qu'il a écrites parce que le texte, forcément en prose, n'était pas destiné à être chanté, ou récité. Par exemple, il écrit le livret d'un ballet qui s'appelle « Le Cygne », avec musique de Charles Lecoq, représenté à l'Opéra-Comique, le 18 avril 1899. Ce genre, très à la mode à cette époque, ne représente pas le travail sérieux du grand librettiste qu'était Catulle Mendès. A ce sujet, la critique d'Alfred Bruneau, musicien très connu et dont la renommée dure encore à l'heure actuelle, nous donne quelque lumière sur le texte : «... cette curieuse fantaisie érotique, fantaisie de poète certes, qui ne me gêne point précisément par ce qu'elle a de scabreux et d'excessif mais plutôt par la façon dont elle transforme, en la réduisant, la légende antique, si admirable et si forte, au symbole si vaste et si haut » (2).

Il semble qu'à l'époque où Catulle Mendès écrit le livret de « Gwendoline », opéra en deux actes et trois tableaux, musique d'Emmanuel Chabrier, il espérait créer avec la collaboration de Chabrier, un drame musical selon la méthode de Wagner. « Gwendoline » vit le jour au Théâtre de la Monnaie, à Bruxelles, au mois d'avril 1886, la même année où il avait publié son livre « Richard Wagner ». Ce ne fut qu'en 1893, qu'on représenta cette œuvre fort intéressante à Paris, et Chabrier, depuis un an, atteint de paralysie cérébrale, n'était plus qu'un cadavre vivant. Dans

(2) Edmond STOULLIG. Recueil de Critique, 1899, volume I, p. 159.

son triste état de santé, il ne put surveiller les études, et le résultat fut que « Gwendoline », montée sans beaucoup de soin, fut retirée de l'affiche après quelques représentations. Cet ouvrage, bien négligé, ne fut pas entièrement oublié, puisqu'on en trouve des reprises pendant le mois de mai 1911, et plus de vingt ans après, au mois de novembre 1926.

Le poème de « Gwendoline », bref et simple, écrit en vers sonores, d'un symbolisme net et clair, marque une tentative non équivoque vers l'affranchissement du théâtre lyrique. Nous retrouvons, dans cet ouvrage, l'antique légende commune à tant de nations, demeurée éternellement jeune, et où s'affirme la victoire du charme féminin sur les tendances masculines à la domination par la force. Les choses se passent, d'abord dans des temps très anciens, au VIII^e siècle, et puis dans la région la plus favorable au drame musical, la Grande-Bretagne. Par sa conception et sa réalisation, le poème très simple et très dramatique reste bien dans la tradition de Wagner et selon les théories de Mendès, librettiste.

Il est entendu — on l'a souvent remarqué — que Mendès a, dans son talent, quelque chose de féminin. Il est le poète de l'amour ; ses vers, d'une musique harmonieuse, jeune et fraîche, avec toute la beauté et la délicatesse d'un papillon, sont d'un charmeur. Il donne des ailes à tout ce qu'il touche, mais surtout quand son sujet lui permet de voyager dans le monde de l'imagination, dans le pays des rois aux trônes splendides, des décors fabuleux, où l'amour et la jeu-

nesse règnent en maîtres. Ce grand romantique n'a rien fait de plus joli, de plus fantastique que le poème d' « Isoline ». Il est le plus charmant des contes de fées ; il nous transporte dans le monde des rêveries et de l'amour, et pour celui-ci, André Messager écrivit la plus délicieuse musique qu'on puisse entendre. « Isoline » fut représentée, pour la première fois, au Théâtre de la Renaissance, le 25 décembre 1888, et eut un succès éclatant.

Si la conception nous paraît romantique, l'exécution est plutôt parnassienne. Dans le prologue, où nous assistons au double songe d'Isolin et d'Isoline échangeant leurs premiers aveux sous les yeux d'Eros, roi, des caresses fleuries, les vers sont ciselés d'une manière savamment correcte et même un peu précieuse. « Voilà un spectacle exquis, plein d'un plaisir délicat, qui charme à la fois l'esprit, les oreilles et le cœur. Il (Mendès) nous a réservé la surprise d'une soirée sans pareille, et son imagination féérique captivera les Parisiens durant une longue suite de représentations » (3).

Dans ce genre de conte fantastique, aucun poète n'a si librement prêté son talent que Catulle Mendès. La musique d' « Isoline » nous charme par sa mélodie gracieuse, par la simplicité de sa forme, mais il ne faut pas oublier que, sans la muse mignarde, subtile et harmonieuse de Mendès, le compositeur aurait eu bien de la peine à réaliser cette atmosphère de fête galante.

(3) STOULLIG, 1888. Volume III, page 100.

Quelques années après, Catulle Mendès fit représenter le « Docteur Blanc », au Théâtre des Menus-Plaisirs. C'est encore un délicieux conte de fées, joliment écrit, en collaboration avec Gabriel Pierné. Puisque le but de ce chapitre n'est pas de passer en revue tout ce que Catulle Mendès a publié comme librettiste, mais plutôt d'étudier quelques libretti représentatifs, nous n'entrons pas ici dans le détail de l'œuvre.

Une seule fois, Mendès paraît quitter le monde irréel pour le monde de la réalité, en écrivant le libretto de la « Carmélite », comédie musicale, en collaboration avec Reynaldo Hahn. La « Carmélite » fut représentée le 16 décembre 1902 à l'Opéra-Comique. Le succès en fut assez considérable. Mendès prend son sujet comme une légende qu'on a répétée jusqu'à en changer la vérité exacte. Sa conception de l'amour de Louise de La Vallière pour son roi fait partie de l'histoire, mais sa manière de le présenter n'était pas historique. Il ne cherche pas de détails dans des livres, mais plutôt il ferme les yeux et, partant du fait principal, il compose un très joli poème presque légendaire. « Ce que j'ai dégagé de l'histoire, c'est la légende et l'idée sentimentale qui en émanent. Je me suis efforcé de considérer ce roman royal comme le pouvait faire de loin et après beaucoup de temps le peuple lui-même, le peuple illettré regardant à distance et comme dans une féerie. » (4).

(4) *La Grande Revue*, Article de Jules Bois, 15 juillet 1904.

Cette œuvre, sans aucune espèce d'action, qui n'offre pas de situations réellement dramatiques, est empreinte d'une tendre poésie qui convient remarquablement bien au sujet et s'enveloppe d'un charme pénétrant. Si exquis sont les vers où Louise de La Vallière parle de son amour pour son roi, Louis XIV, de son amour sincère et désintéressé, qu'il en faut citer deux passages. Louise se perd dans une sorte de rêve; elle repasse dans sa mémoire un de ses plus chers souvenirs, sa première rencontre avec le roi :

« Je l'ai revu, brillant comme un midi d'été,
En un faste auguste et superbe.
Entre les plus hautains il a la majesté
D'un grand lys parmi des brins d'herbe.
Rien n'est si gracieux que sa jeune fierté,
Mais rien n'est si fier que sa grâce ;
Et dans le lieu qu'il a quitté
On s'imagine encor qu'il passe,
Tant il nous laissa de clarté. » (5).

Vers la fin du poème, Louise, triste et un peu rêveuse, mais sans remords, sans aucun sentiment d'amertume ni de révolte, voit s'évanouir son rêve d'amour :

« Tout se détruit, tout passe, et le cœur le plus tendre
Ne peut d'un même objet se contenter toujours ;
Le passé n'a point eu d'éternelles amours,
Et les siècles suivants n'en doivent point attendre. »
(6).

(5) La Carmélite, page 24. Paris 1902. Librairie Charpentier.

(6) La Carmélite, page 76.

Si, dans ce poème, Catulle Mendès s'écarte de la vérité historique, il reste bien dans le monde légendaire, le monde le plus humain, le monde où chacun se voit. Le personnage de Louise laisse l'impression d'un symbole plutôt que d'une personne qui a réellement existé.

Le plus vaste, et peut-être le plus sobre poème que Catulle Mendès avait écrit pour la musique, est le « Fils de l'Etoile ». Cet ouvrage, assez complexe, fut représenté à l'Opéra National de Paris le 21 avril 1904. Le poème est une légende, mais une légende où l'on quitte le monde des nymphes, des sorcières, des Pierrots, des décors féériques pour entrer dans le monde guerrier. Si les contes de fées de Mendès nous donnent l'impression d'une vaste tapisserie de couleurs rose, argent, violette et bleu, le « Fils de l'Etoile » nous plonge dans la lutte pour la suprématie entre le blanc et le noir. Le blanc est l'amour tandis que le noir est l'élément qui menace la réalisation du rêve des deux amants.

Cette œuvre de Catulle Mendès et Camille Erlanger forme une parfaite unité. La pensée de l'un se mêle entièrement à la pensée de l'autre de telle façon que l'ensemble qui en découle se montre comme un insatiable rêve de clarté et de vérité dans la richesse du poème et la profondeur de la musique. Cette légende se passe encore dans des temps anciens et à cause de l'éloignement et de l'incertitude, Mendès développe son poème sans souci des précisions de l'histoire en créant une légende qui devient facilement poésie et musique.

Dans la préface du « Fils de l'Etoile », Mendès résume en quelques mots ce qu'est la signification de son poème : « Il y a, au commencement des peuples, l'Amour et la Foi, capables encore de sursauts héroïques, les nations finissantes ne connaissent plus la foi ni l'amour. Est-ce donc que l'instinct d'aimer et l'instinct de croire soient tout à fait abolis en elles ? Non, mais rompues par les fatigues de l'effort et des chutes, elles se résignent à des accomplissements plus voisins, plus faciles... » (7).

En imaginant son poème, Mendès a voulu symboliser la fatalité accablant une race, et son inutile effort pour ne pas être dispersée. Le poème est bien écrit, mais on a l'impression que l'auteur n'est pas tout à fait à son aise parmi ce monde rude et primitif, et en quelque sorte sauvage. Très rapidement il en échappe pour se plonger dans le monde mythologique, car il avait une prédilection pour l'histoire fabuleuse des dieux et des héros de l'antiquité.

Le 31 octobre 1906, « Ariane », opéra de Catulle Mendès et de Jules Massenet, fut représenté à l'Académie Nationale de Musique à Paris. Dans son poème, l'auteur suit assez fidèlement l'histoire d'Ariane, fille de Minos, qui donne à Thésée le fil à l'aide duquel il put sortir du Labyrinthe, après avoir tué le Minotaure. Cette œuvre, à la fois violente et tendre, pêche assurément du côté dramatique. Ici, c'est Mendès poète qui se laisse distraire de son sujet sous l'influence de la poésie ; le dramaturge semble s'être effacé devant

(7) Le Fils de l'Etoile, Paris 1904. Société Nouvelle d'Editions musicales. Préface.

le poète. La poésie règne en maîtresse souveraine, poésie dans l'expression, poésie dans l'idée et poésie dans le décor. Tout est romanesque et féerique dans cette série de tableaux qui nous transporte dans le passé lointain. Pour donner une idée de la tendresse et de la beauté des vers, il faut citer deux passages où l'on trouve encore ce qu'on a déjà remarqué chez Mendès, un sentiment féminin.

Ariane parle avec sa sœur Phèdre, qui, plus tard, la trahira de la façon la plus basse. Ces vers, d'une tendresse légère, charmante, conviennent bien au personnage :

« Sœur qui m'aime et que j'aime
Pardonne-moi d'avoir fui ;
Tu m'es plus chère que moi-même
Mais pas autant que lui. » (8).

« Nous avons des instincts secrets,
Et tout pareils, sans nous les dire,
Tu pleurais dès que je pleurais,
Et je riais de te voir rire. » (9).

Vers la fin de la pièce, après le départ de Phèdre et Thésée, Ariane, comme Louise de La Vallière dans la « Carmélite », se résigne. Elle ne garde aucun sentiment d'amertume, aucun sentiment de révolte ; elle ne lutte pas contre le destin, elle l'accepte. Les vers de Mendès peignent un tableau de l'état d'âme d'Ariane dans ce moment de tristesse et de résignation qui nous touche profondément :

(8) Ariane, page 19. Paris 1906, Hengel et C^{ie}.

(9) Ariane, page 62.

« Pour quelques dévouements, pour quelque œuvre
[tentée,
J'aurai toute la joie à peine méritée,
J'aurai la sœur fidèle et le fidèle époux.
Délice trop parfaite, achèvement trop doux.
O bonheur. » (10).

Catulle Mendès fut donc un librettiste exceptionnel. Il a bien compris l'importance des deux éléments qui se fondent l'un dans l'autre pour réaliser le drame musical. Souvent, il exprimait l'idée que pour arriver à la perfection d'une fusion complète entre la musique et la poésie, il faut trouver dans le même artiste le don musical et le don poétique, mais le cas de cette dualité créatrice se présente rarement chez un seul et même homme. Alors, que faire ? Pour le compositeur, il faut étudier à fond le texte du poème, suivre la pensée de l'auteur et ne pas composer la musique uniquement en tant que musique. Pour le librettiste, il faut bien garder son rôle qui est un rôle de collaborateur ; il ne suffit pas d'être uniquement un charpentier scénique, un homme de théâtre, mais il faut être un poète, poète dont le tempérament est influencé autant par la musique que par l'action dramatique. Catulle Mendès fut poète et il fut musicien dans ses vers ; remarquable librettiste qui cherchait par la musique des mots à envoûter l'oreille avant de pénétrer l'esprit.

(10) Ariane, page 101.

SECONDE PARTIE

LE THÉÂTRE

« *Come now; what masques, what dances shall we have,
To wear away this long age of three hours
Between our after-supper and bed-time?
Where is our usual manager of mirth?
What revels are in hand? Is there no play,
To ease the anguish of a torturing hour?* »

A Midsummer-Night's Dream, Act V, Sc. I

SHAKESPEARE.

CHAPITRE VII

LE THÉÂTRE

Avant d'aborder les théories de Catulle Mendès, son œuvre théâtrale et sa critique, il est indispensable de donner un résumé très court et très condensé, de ce qu'est le théâtre depuis que le romantisme vient bouleverser maintes traditions vers 1830, jusqu'au moment où Mendès arrive sur la scène comme auteur dramatique. Rappelons que Catulle Mendès naquit en 1841. Il vient s'installer à Paris définitivement en 1860 et ainsi se trouve placé entre deux grands mouvements. Le romantisme perd du terrain et le théâtre, plus libre au point de vue de la forme et du fond, se prépare pour une grande évolution. Il faut voir d'abord ce que le romantisme avait accompli, parce que son influence fut énorme et ensuite il faut pénétrer le mouvement vers le réalisme, qui se trouve de plus en plus en faveur du public.

En 1827, Victor Hugo publie « Cromwell » avec la préface qui est comme le manifeste de l'école roman-

tique. Cette préface est quelquefois considérée comme la première pierre du romantisme, mais ici, en effet, Hugo ne fait que mettre en ordre presque toutes les théories déjà découvertes et admises par un groupe assez nombreux, et n'ajoute pas beaucoup de lui-même. Par exemple, dans les pièces de théâtre, il exige le vers, tandis que Stendhal, Mérimée et bien d'autres penchent vers la prose. Tous les romantiques furent d'accord sur certains principes, ainsi le mélange de la comédie et de la tragédie dans la même pièce ; la question des unités, unité de lieu et unité de temps, furent bannies du théâtre pour jamais ; le style fut moins pompeux et le vocabulaire admit des mots jusque-là proscrits par les bons auteurs. Le théâtre romantique chercha ses sujets dans l'histoire moderne tandis que le théâtre classique d'autrefois emprunta presque toujours ses sujets à l'histoire grecque ou latine. Le théâtre romantique représenta sur la scène, devant les spectateurs, des duels, des suicides, des assassinats, événements que les classiques considèrent comme trop violents, et qui, dans le théâtre classique, se passaient dans les coulisses. Puis le théâtre romantique fut dominé par des passions déchaînées, par des mystères, par des impulsions aveugles, tandis que les personnages du drame classique s'interrogeaient sur les sentiments du devoir, de la famille : ils raisonnaient, ils s'analysaient.

Le romantisme fut un grand bouleversement dans le théâtre. Les jeunes auteurs se trouvèrent libérés de toutes les conventions si gênantes autrefois. Les prin-

cipes des romantiques furent assez précis, mais ils ne furent pas méthodiquement appliqués ni par Hugo, ni par les autres dramaturges de ce groupe. Chacun ajoutait quelques idées selon son talent. Par exemple, Victor Hugo exigeait le vers, et pourquoi ? Parce qu'il était poète.

On ne peut considérer Alexandre Dumas père comme un grand dramaturge, mais il fut le premier à faire représenter une pièce au théâtre d'après les théories exposées dans la préface de « Cromwell ». « Henri III et sa Cour » fut donné au mois de février 1829. La pièce représentée devant une salle très brillante et où se trouva le Duc d'Orléans, fut bien reçue. C'était la première fois qu'on voyait une telle brutalité sur la scène, mais après le troisième acte, la salle était en délire. La pièce fut un triomphe pour le romantisme.

Cependant, la bataille fut très dure pour des dramaturges romantiques ; le combat était loin d'être gagné. Après beaucoup de difficultés avec les directeurs du Théâtre Français, et surtout avec les acteurs qui avaient peur d'être sifflés, Victor Hugo réussit à faire représenter « Hernani », le 25 février 1830. La pièce fut un succès, mais l'on siffla aussi beaucoup. Victor Hugo a même reçu des lettres de menace. Mais l'histoire de la bataille qui eut lieu autour de cette représentation est trop connue pour que l'on répète ce qui se trouve dans des centaines de livres au sujet de « Hernani ».

Les autres pièces de Victor Hugo se suivent assez

rapidement : « Marion de Lorme » en 1831, « Le Roi s'amuse » en 1832, « Lucrèce Borgia » en 1833 et « Ruy Blas » en 1838, pour n'en mentionner que quelques-unes.

La production des pièces de théâtre devint plus féconde en raison de la liberté offerte aux dramaturges après le mouvement romantique. Mais ici, il n'y a place que pour les œuvres principales. A Victor Hugo, il faut ajouter les noms d'Alfred de Vigny et d'Alfred de Musset.

En 1829, Alfred de Vigny tenta la fortune au théâtre avec une adaptation d'un drame de Shakespeare, « Othello ». Puisque cette pièce ne représente qu'une adaptation, il est inutile d'en parler. Elle prend tout de même place dans l'ensemble du théâtre romantique parce que, chez Shakespeare, se trouvent beaucoup de théories acclamées par les romantiques.

En général, on considère « Chatterton » de Vigny, représenté pour la première fois en 1835, comme un chef-d'œuvre du romantisme. Alfred de Vigny, grand poète, écrivit son drame en prose, mais en réalité, c'était de la poésie sans les vers. L'action se passe dans un milieu tout à fait différent de ce qu'on avait l'habitude de voir sur la scène ; c'est l'action de tous les jours. C'est un drame de la pensée, l'homme étouffé par la société ; la revendication du poète, car le poète « Chatterton » est le héros symbolique, représentatif d'une pensée, victime de toutes les sociétés.

« Chatterton » marque une étape très importante dans l'évolution du théâtre. On y trouve deux ques-

tions morales déjà posées, le droit de l'homme et la position de la femme. Comme idée accessoire, il y a le conflit de John Bell avec des ouvriers. L'histoire est très simple ; elle a comme personnage principal le poète Chatterton qui écrit une lettre le matin, attend la réponse ; elle arrive et il se tue. La conception est très romantique ; c'est l'Angleterre du XVIII^e siècle et les costumes sont de l'époque. Il n'y a rien de plus romantique que le dénouement, le suicide. Enfin, il y a dans « Chatterton » de très grandes réalités, il y a de la douceur et de la douleur comme dans la vie.

Le plan de cette étude n'est pas de suivre par ordre chronologique les pièces citées, mais plutôt de donner un aperçu de l'œuvre, de quelques auteurs qui eurent un rôle important dans le mouvement du théâtre à travers une période limitée.

Ainsi Alfred de Musset, à l'âge de vingt ans, débuta comme dramaturge au Théâtre de l'Odéon, le 1^{er} décembre 1830. On présenta « La Nuit Vénitienne », pièce en un acte, en prose. Le moment était assez mal choisi, car depuis la « première » de « Hernani », chaque fois qu'il était question d'une pièce romantique, la salle se remplissait d'un public exalté, souvent railleur, défenseurs ou adversaires de l'école romantique.

La pièce fut mal reçue. On siffla et on cria : « Assez, assez, nous en avons assez ». Grâce à une petite aventure des plus désagréables qui provoqua un éclat de rire général dans la salle, la pièce subit une chute complète. Il faut ajouter que la presse aussi fut impi-

toyable. Musset, qui était très sensible, renonça au théâtre pour le moment. Il fallut un hasard pour le ramener dix-sept ans plus tard.

De 1830 à 1847, le nom de Musset fut absolument inconnu dans le monde théâtral. En 1847, une actrice, M^{me} Allan-Despréaux, demanda à débiter à la Comédie-Française par le rôle de M^{me} de Léry, du « Caprice », pièce charmante de Musset. L'affaire fut arrangée et « Un Caprice » fut représenté pour la première fois en France au Théâtre Français, le 27 novembre 1847. Le succès en fut prodigieux et cette date marque le commencement de toute une série de représentations des pièces de Musset. Ainsi on donna « Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée », en 1848, suivie quelques mois après par « Il ne faut jurer de rien ». La même année, ce fut « Le Chandelier » et « André del Sarto ». Alfred de Musset se trouva, grâce à son imagination et à sa fantaisie, en grande vogue. Il faut y insister parce que le succès de ces pièces faites de rien, toujours très simples et presque toujours très élégantes prouve qu'il y avait un public assez nombreux qui demandait autre chose que les pièces « bien faites », les pièces d'intrigue et de mystère.

Mais il y avait un autre public que celui qui fréquentait le Théâtre Français où étaient représentées généralement les pièces de Musset, et ce public était encore plus nombreux. Moins exigeant, moins instruit peut-être, il prenait à ce moment l'habitude d'aller au théâtre assez souvent. Ainsi s'explique le grand succès

des pièces d'Eugène Scribe, qui a beaucoup écrit pour la scène parisienne pendant une cinquantaine d'années, de 1811 jusqu'en 1862. Ces pièces n'ont que peu de valeur littéraire, mais elles offraient au public exactement le plaisir et l'idéal qu'il réclamait : il se reconnaît dans ses pièces, où rien ne dérouté son intelligence. Les pièces de Scribe exposent le plus souvent une morale très vulgaire. C'est l'apothéose de la « position », de la « carrière », de la « fortune », le plus bas idéal de succès positif et d'aise matérielle.

A partir de 1850, quelques années seulement avant l'arrivée de Catulle Mendès à Paris, le public se montre très hostile au théâtre romantique et les pièces de Scribe touchent à leur fin. Grâce au mouvement romantique, les jeunes écrivains débarrassés des conventions de forme réagissaient contre le fond. Au lieu des héros qui sont des êtres bien au-dessus des hommes qu'on trouve dans la vie réelle ; au lieu des sujets qui appartiennent au passé comme la vieille légende, des sujets tirés de l'histoire elle-même ; au lieu du style trop lyrique du théâtre romantique, on réclame un théâtre qui ait plus de vie, plus de réalité, en somme on demande que le théâtre soit plutôt la peinture des mœurs contemporaines.

Dès cette époque, les dramaturges qui débutaient au théâtre traitent des sujets, plus terre à terre peut-on dire ; on loue la famille et la fidélité conjugale ; on moralise contre la débauche luxueuse, contre le pouvoir corrompateur de l'argent ; on défend l'enfant naturel contre la bourgeoisie puritaine et on défend

la femme divorcée qui, jusqu'ici, se trouvait repoussée de la société. On aborde enfin toutes sortes de questions sociales.

Le théâtre se trouvait à un carrefour. Le théâtre romantique rejeté du public laisse une place vide et cette place fut vite reprise par la comédie. Cette tendance vers la comédie se rattache au drame du XVIII^e siècle, puisque la comédie, exception faite de quelques pièces d'Alfred de Musset, ne devait guère tenter les romantiques, à cause de leur âme trop sombre, de leur façon trop sérieuse d'envisager les réformes et de leur sentiment de remplir vaillamment ce qui leur semblait une mission.

La comédie pour le moment étouffée entre les pièces de Scribe et le drame romantique, refit son apparition vers 1850. Il faut alors parler du théâtre de Victorien Sardou qui donna sa première pièce en 1854. Pendant une trentaine d'années, grâce à son talent fécond et à sa verve amusante de caricaturiste, il réussit à réunir un public nombreux qui trouvait un grand plaisir dans ces pièces où tout est combinaison et artifice. Ce sont des pièces écrites pour remplir la salle pendant quelques mois, mais qui ne se soucient pas de la vérité et ne s'efforcent pas d'exposer une morale ou de poser un problème.

Cependant, dans ce mouvement vers le théâtre social, deux dramaturges se présentent, dignes d'attention et d'étude à cause de leur importance dans l'histoire du drame social. Ce sont Emile Augier et Alexandre Dumas fils.

Emile Augier est le vrai bourgeois, et dans son théâtre il défend la morale bourgeoise et la société bourgeoise qu'il rend très vivantes grâce à sa sincère conviction. Dans ses personnages se trouvent unis l'âme saine, le sens droit et la moralité intacte du bon bourgeois de 1850. Son œuvre est trop vaste pour ne parler que de quelques pièces représentatives.

Augier était un grand observateur de la société contemporaine. Parce qu'il était homme de théâtre et fortement doué, ses pièces offrent un tableau saisissant des mœurs de son époque. Il y dénonce les vices et surtout l'effet démoralisant de la poursuite de l'argent et la fièvre des spéculations. Mais il défend une morale basée sur le respect de la famille, sur l'amour conjugal, sur l'honnêteté dans les questions d'argent. Dans le « Gendre de M. Poirier » (1854), Augier met aux prises deux types bien vrais de bourgeois enrichi et de noble ruiné ; deux types qui n'appartiennent pas seulement à cette époque, mais qui sont de tous les temps. Il raille ici le désir de la classe moyenne de pénétrer un milieu pour lequel elle n'est pas née. Dans les « Fourchambault », il n'y a point de thèse, à proprement parler, mais il y a des vérités de morale universelle. Il vaut mieux pour une jeune fille épouser un homme qu'elle aime que se marier pour obtenir une situation dans le monde ; un jeune homme, s'il aime une fille pauvre, et qu'il ait le tort de la séduire, aura encore avantage à réparer sa faute en donnant son nom à la mère de son enfant. Ce sont de vieilles vérités, mais c'est justement pour cette raison que le public au théâtre les retrouvait avec plaisir.

Dans le théâtre social d'Augier, plein de bon sens, en effet, la thèse qu'il soutient devient souvent ennuyeuse. En s'éloignant du romantisme, il tombe dans la platitude. Son œuvre a beaucoup influé sur l'avenir du théâtre et en ceci consiste sa plus grande valeur.

A la même époque, l'œuvre d'un autre dramaturge fit son apparition sur la scène parisienne. Alexandre Dumas fils, comme Emile Augier, débuta au théâtre alors qu'il n'avait qu'une vingtaine d'années. Son théâtre aborde encore les questions de la reconstitution de la famille, questions de l'égalité, de la justice et de l'amour ; il attaque l'éducation des enfants ; enfin il attaque l'argent qui corrompt l'institution du mariage.

Dumas était romantique par son tempérament, mais il est assez curieux de remarquer qu'il a déclaré la guerre à la morale romantique. Sa première pièce, la « Dame aux Camélias », son plus grand succès, est imprégné de romantisme. C'est l'histoire d'une femme qui, en se sacrifiant au bonheur de l'homme qu'elle aime, meurt de ce sacrifice. Comme on l'a souvent dit, c'est l'histoire de « Marion de Lorme ». La pièce a fait sensation. Elle a passé pour être la réhabilitation de la courtisane ; cependant l'auteur a parfaitement conclu contre elle, l'écrasant sous le poids des conventions sociales, et montrant que son seul titre au pardon était de mourir et de mourir repentante.

Dans le « Demi-Monde », Dumas fait revivre la « comédie-thèse ». Elle a de tous temps existé, mais grâce au talent de Dumas, elle eut l'air d'une nou-

veauté plutôt que d'un renouvellement. Le succès du « Demi-Monde » fut étincelant et classa Dumas parmi les maîtres du théâtre contemporain. La thèse était bien simple ; une femme déchue, de n'importe quelle classe, ne saurait, quelque esprit, quelque éducation, quelque fortune qu'elle puisse avoir, pénétrer dans le monde des honnêtes gens qui doit se fermer impitoyablement devant elle. Par un choix de circonstances vraies, tirées de la vie ordinaire, Dumas arriva à faire un drame vivant et passionné.

Chacune des œuvres qui suit le « Demi-Monde » est fondée sur une thèse mise en action. Dumas semble vouloir être un moraliste plutôt qu'un homme de théâtre. Il en est ainsi dans le « Fils Naturel » où l'auteur attaque le préjugé qui s'attache à l'enfant né hors du mariage.

Mais rien n'est plus variable que le théâtre et, de même que le théâtre romantique fut forcé de céder la place au théâtre social, celui-ci à son tour fut remplacé par un nouveau mouvement qu'on appelle le Théâtre-Libre, fondé en 1887. C'est une évolution importante qui se produit, mais étant donné que cette étude n'a pour but que de tracer le développement du théâtre à travers une période qui peut avoir une influence sur l'œuvre théâtrale de Catulle Mendès, il semble inutile de pénétrer plus loin. Au moment de la fondation du Théâtre-Libre, Mendès avait une quarantaine d'années; il avait déjà donné quelques pièces de théâtre et l'on peut dire que dès ce moment, son goût personnel se fait sentir. Après une étude appro-

fondie du théâtre pendant vingt-cinq ans, ses théories, que nous allons aborder, ne subirent pas de grands changements ; en les exposant, on est frappé par le fait que Catulle Mendès n'était assurément pas un homme de son temps.

CHAPITRE VIII

THÉORIES THÉÂTRALES DE MENDÈS

« Les théories avant l'œuvre et l'action, c'est une exposition indispensable » (1), écrivit Catulle Mendès dans son livre « La Légende du Parnasse Contemporain », publié à Bruxelles en 1884. Il est logique, et c'est le plan qu'il faut suivre ici ; nous nous proposons d'abord d'étudier les théories principales de Mendès au sujet du théâtre, ensuite, dans le chapitre suivant, nous aborderons son œuvre d'après ses théories.

Pour bien comprendre son œuvre théâtrale et sa critique, il faut une certaine connaissance de ses théories, de ses préférences, de son tempérament, de ses idées personnelles, tout ce qui concerne le bon public, les droits du critique, ses impartialités ; il ne faut pas oublier que Catulle Mendès fut un grand romantique et qu'il garda pendant toute sa vie un esprit très

(1) Page 19.

jeune ; il aime l'excès, il se passionne pour tout ce qui est nouveau et personne plus que lui n'a fait triompher les tentatives des jeunes dramaturges. Il cherche la nouveauté, mais pourtant la nouveauté en elle-même ne suffit pas, il faut aussi le talent.

Le point de départ pour toute étude de l'œuvre de Catulle Mendès, c'est d'exposer l'idée qui fait la base de sa critique, sa confiance presque sans borne dans le bon goût du public. L'exposition de cette théorie se trouve mieux placée ici parce qu'elle se lie plus étroitement à son œuvre théâtrale, à sa critique dramatique, qu'à son travail de librettiste et de critique musical.

On a déjà vu ce que Mendès a fait pour le public, au sujet de la musique : une sorte de programme d'éducation musicale. Il veut faire la même chose, mais d'une façon plus énergique encore pour le drame. A cause des articles publiés presque tous les jours dans le « Journal », Mendès était continuellement en contact avec son public. Il lutte pour ce bon public, il s'occupe de lui. Il était convaincu que la masse cherche à comprendre même ce qui est presque incompréhensible à première vue. Le public cherche instinctivement tout ce qui est beau sans savoir toujours exactement ce qu'il veut. Alors, il faut le guider.

Dans son effort, d'ailleurs considérable, pour élever le niveau du théâtre, Mendès se présente dans son œuvre comme un véritable propagandiste de la Beauté. Il y insiste, il y met tout son cœur. Il se met en colère non seulement contre les dramaturges, mais

surtout contre les directeurs des théâtres qui ont l'air de se moquer du public, de ce public pourtant plein de bonne volonté. Ces gens-là, il les traite avec une dureté d'ailleurs méritée, mais qui ne serait plus tolérée d'un critique aujourd'hui. Il est intraitable quand il trouve des hommes de théâtre qui, pour gagner un peu d'argent, flattent la bassesse de goût et la grossièreté d'âme attribuées au public. Si le public mérite ces qualificatifs, c'est la faute des directeurs et des auteurs dramatiques. « Croyez-le bien, gens malins, la minute est fort proche où votre médiocre et mal-propre industrie aboutira aux pires désastres, si vous persévérez à nous donner des ouvrages vraiment indignes de l'intelligence moderne. » (1).

Manifestement, le public préfère à « l'assez-bon-pour-lui », qu'on lui offre avec certitude du succès, « le-trop-bon-pour-lui », qu'on ne lui présente qu'avec hésitation. Montrez un peu de beauté, évitez la grosse farce, le bas mélodrame, le rire obscène et le public vous suivra. C'est une idée digne d'être répandue dans le monde entier. Pour Mendès, le théâtre est un moyen d'élever le goût de la masse. Pour lui, le métier de critique était autre chose qu'un travail quotidien, c'était une véritable passion, on peut dire une mission éducative, dont il ne mit jamais en doute la valeur.

En dépit de l'influence très considérable de la critique de Catulle Mendès, il est évident que l'auteur ne se contenta pas seulement d'observer, de critiquer, de

(1) L'Art au Théâtre, volume II, page 62.

conseiller et de rester tranquille dans son bureau comme une sorte de propagandiste qui pense, mais auquel manque le courage ou la conviction assez forte pour mettre en mouvement tout ce qu'il tient pour vrai. Il avait des théories, mais il était homme d'action. Et voici enfin l'occasion de prouver sa confiance suprême dans le bon goût du public.

Mendès, aidé par un de ses amis, organisa une série de soirées au programme desquelles se trouvent les plus grandes œuvres des poètes français. L'entreprise était assez audacieuse. Mendès risquait de voir tomber l'idée qui est devenue maintenant la force maîtresse de sa propagande en faveur du Beau. Mais, dès la première soirée qui eut lieu au mois d'avril 1897 à l'Odéon, des Samedis Populaires de Poésie ancienne et moderne, la salle était pleine, archipleine d'un monde de jeunesse, d'un enthousiasme inouï. « On sait, certes, quelle est ma confiance en l'admirable public parisien. On sait combien je le crois capable d'enthousiasme pour les grandes œuvres et pour la poésie. Et je l'ai dit, et je l'ai répété, et je l'ai crié ! Eh bien, pourtant, en mes plus hasardeuses chimères, je n'aurais osé espérer le triomphe qu'a obtenu le premier Samedi de Poésie ancienne et moderne. Il s'est passé ceci : dès quatre heures, trois mille Parisiens essayant d'entrer à l'Odéon. La place était noire de monde. » (2).

Ainsi la théorie de Catulle Mendès se trouve réalisée. Ce qui n'était qu'un rêve est devenu une réalité.

(2) L'Art au Théâtre, volume III, page 204.

Tout ce qu'il a prophétisé à travers son œuvre, il l'a prouvé. C'est un véritable triomphe, digne d'être admiré sinon imité.

*
**

« Fais ce que tu pourras, pourvu que tu le fasses avec un religieux respect de la langue et du rythme. » (3).

Mendès exige de l'Art dans une œuvre théâtrale, de l'Art dans la conception dramatique, mais surtout de l'Art dans la syntaxe et la beauté de l'expression. Il avait de la complaisance pour l'art même le plus contraire au sien, mais il n'avait de complaisance que pour l'art. Et, pour les contrefaçons de l'art, il était rude et intraitable. Si parfois il n'a pas été juste, c'est aux regards de cet absolu. Il ne pouvait souffrir cette bassesse de l'écrivain, la négligence. Critique, poète, il défendit son art d'abord et l'art ensuite.

Le style est-il nécessaire aux auteurs dramatiques ? Selon Mendès, le théâtre est une branche de la littérature qui doit demeurer d'abord et toujours de la littérature. Puisqu'une pièce est écoutée attentivement par toute une salle, « le langage théâtral dont tous les mots sont guettés, attendus, entendus, est obligé, par cela même, à une plus parfaite correction et à une plus saisissante beauté. » (4). Au théâtre, la moindre parole a une importance extrême ; un mot mal choisi peut changer une scène dramatique en une scène comique.

(3) La Légende du Parnasse Contemporain, page 20.

(4) L'Art au Théâtre, volume I, page 136.

Comme exemple de l'importance du langage théâtral, Mendès fait la comparaison d'une personne qui lit un livre, confortablement installée chez elle, et d'un spectateur qui écoute une pièce au théâtre. Le lecteur, à moins qu'il ne soit un artiste passionné ou un critique professionnel, passe par dessus des mots, des phrases entières même ; il substitue sa pensée à celle de l'auteur ; il veut arriver à l'action. Mais la situation pour un spectateur n'est pas tout à fait la même. Il est obligé d'entendre tout pour suivre l'histoire du drame ; chaque mot à son importance ou plutôt selon Mendès doit avoir son importance. Un livre peut avoir des centaines de pages, mais toute l'action d'un drame se passe dans l'intervalle de trois heures. Tout est condensé pour ne pas gêner le spectateur. A cause de la tension appuyée sur chaque parole, il faut que l'auteur dramatique soigne particulièrement son style. Mendès n'exige pas sur la scène les mêmes beautés de langage que dans le poème ou le roman ou dans certaines pièces « où l'auteur ne s'attache point à la grandeur héroïque, aux mœurs pittoresques ou aux subtiles psychologies ; mais, même dans ce cas, cela revient à dire qu'il faut au théâtre un style particulier qui est tout de même le Style. » (5).

Cette préoccupation de la beauté d'un texte domine dans l'œuvre théâtrale de Mendès au point que l'action, le drame faiblit entouré de beaux vers, souvent trop riches et trop imagés. Cependant, cette préoccu-

(5) L'Art au Théâtre, volume I, page 137.

pation aussi a fait de Catulle Mendès un amant sincère, loyal, désintéressé et infatigable de la Beauté et de l'Art.

*
**

La beauté d'une pièce est indépendante du genre, et le critique doit la juger objectivement et non pas selon ses propres goûts. Un vaudeville peut être aussi parfait, en tant que vaudeville, qu'une tragédie. Mais Mendès exige qu'on ne fasse pas un vaudeville d'une tragédie. Il demeurerait convaincu que la distinction entre les genres était nécessaire, elle qui n'a pas cessé d'être une des lois du théâtre français. L'indécision de l'ouvrage crée une gêne chez le spectateur ; il veut savoir tout de suite quelle sorte d'intérêt il doit prendre à la pièce qu'on lui offre ; il ne faut pas attendre de lui qu'il diversifie ses impressions dans les sournoises complications de farces qui ne sont peut-être pas des farces, des vérités qui sont peut-être des ironies, ou d'ironies qui sont peut-être des vérités. Il faut de la netteté et de la simplicité dans la forme comme dans le verbe. Il faut écrire selon son talent et il ne faut pas forcer ce talent en l'exerçant dans des œuvres qui le dépassent.

Ce qui est absurde, c'est pour l'auteur qui triomphe dans un genre de désirer triompher, de nouveau, dans quelqu'autre genre, tout différent. Il y a les vaudevillistes qui débitent du vaudeville, les faiseurs d'opérettes qui débitent de l'opérette, et les poètes qui débitent de la fantaisie. Cependant, quand l'un d'eux se

présente comme l'auteur d'un genre de pièce qui n'a pas de rapport avec son talent particulier, le résultat est assez médiocre sinon désastreux. La tragédie, au point de vue littéraire, a plus de valeur que la comédie ; la comédie a le dessus sur la farce ou le vaudeville ; cependant l'auteur dramatique ne doit pas considérer l'importance du genre uniquement. Si la comédie est en faveur auprès du public, l'auteur doué pour la tragédie risque de tomber dans le ridicule en écrivant une comédie seulement à cause de la mode. Mendès insiste là-dessus. Il exige qu'on choisisse son genre selon son propre talent et d'après son tempérament, mais qu'on y excelle. « Mais c'est justement parce que l'excellence en un genre réputé moindre sans qu'il le soit place un artiste au premier rang de tout l'art, qu'il ne doit pas prétendre à un genre réputé supérieur, sans l'être, où il serait possible qu'il n'atteignît qu'à un rang moins élevé. » (6).

On peut dire que cette théorie, chez Mendès, est presque une manie. Ce qu'il demande, c'est que les gens soient ce qu'ils sont et se développent selon ce qu'ils étaient destinés à devenir. Cette fidélité à soi-même constitue l'originalité. « L'originalité est, aujourd'hui, la seule façon d'avoir du talent, les idées générales, les lieux communs n'étant tolérables que chez les génies ; il faut être sublime pour avoir le droit d'être banal. » (7).

(6) *L'Art au Théâtre*, volume I, page 282.

(7) *Le Journal*, 6 mars 1898.



L'originalité, la nouveauté, avaient beaucoup d'attrait pour Catulle Mendès. Son esprit resté toujours vif et jeune, saisissait avec le plus grand enthousiasme toutes les pièces d'un aspect nouveau où l'auteur d'après un idéal préconçu présente son sujet d'une manière claire et nette. Personne plus que Mendès n'a encouragé les jeunes dramaturges. Il les cherche, il leur donne tout le bénéfice de sa longue expérience ; bien entendu, il ne manque pas de signaler leurs défauts, mais pour eux, il est moins sévère que pour les dramaturges déjà arrivés à un certain succès. Par contre, si le jeune auteur se trouve sans talent dramatique, Mendès met en mouvement toute sa force pour le détourner du théâtre.

Il voit dans les auteurs nouveaux, à défaut du Neuf impossible à la vieille humanité toujours pareille sous des apparences diverses, du moins le charme de re-commencements presque imprévus. Mendès eut la joie de voir débiter au théâtre quelques dramaturges qui, aujourd'hui, occupent un rang assez considérable dans l'histoire de l'art dramatique en France. Il était critique au « Journal » à l'époque où l'on fit jouer les premières pièces de Georges Courteline, d'Edmond Rostand, de Maurice Donnay, d'Henri Lavedan et de François de Curel. Il eut l'honneur d'être un des premiers à les admirer et à les acclamer. Des jeunes dramaturges sont la force du théâtre de l'avenir, l'espoir d'un art qui reste toujours réel et vivant. Tandis qu'il

n'hésite pas à signaler les défauts d'un auteur nouveau d'après ce qu'il croit être la vérité, Mendès ne ménage pas les éloges pour tout ce qu'il trouve de beau, en attendant un chef-d'œuvre.

Cet enthousiasme pour les dramaturges qui débudent au théâtre, cet encouragement du talent non encore épanoui, ne dépend pas de l'échec ou du succès d'une pièce. Mendès va plus loin ; il ne se contente pas de faire remarquer le talent de l'auteur au moment où il écrit sa première pièce, mais ce qui est plus intéressant, il se demande ce que sera l'avenir de cet auteur, la capacité de son talent. De temps en temps, il prophétise avec un jugement fondé sur une appréciation innée pour tout ce qui concerne le théâtre.

Un public très nombreux aujourd'hui acclame les pièces d'Henri Lavedan et pour cette raison, il est intéressant de signaler ce que Mendès a écrit à leur sujet, il y a une trentaine d'années. « Mais quoi, en ces rapides chroniques, j'ai entrepris la folie de dire impudemment ce que je pense être la vérité ; c'est un devoir auquel je ne dois point faillir, surtout lorsqu'il s'agit d'un des plus remarquables hommes de lettres de la génération nouvelle. » (8).

Cette appréciation de la valeur d'un talent dramatique se trouve réalisée dans une autre prophétie de Mendès au sujet de l'œuvre théâtrale de M. Maurice Donnay. Tout récemment, le théâtre de l'Odéon a fait jouer une pièce de M. Donnay, « Les Amants ». qui

(8) L'Art et le Théâtre, volume I, page 272.

fut représentée pour la première fois, il y a une quarantaine d'années. A cette époque, l'auteur était très jeune, mais Mendès voit en lui un véritable dramaturge. « Il n'est pas un seul esprit, une seule âme ; il apparaît qu'une génération vit en lui. On peut fonder de grands espoirs sur ce jeune homme. » (9).

*
**

Tout ce que Mendès fait pour les jeunes auteurs, il le fait pour les jeunes artistes. Il les reconnaît même dans des rôles secondaires et il les encourage. On ne parle pas ici d'artistes au grand talent comme Sarah Bernhardt, comme M^{me} Réjane, très appréciées de Catulle Mendès, mais d'artistes qui déburent au théâtre.

Après une représentation à la Comédie-Française, le 22 mai 1895, Mendès parle de M^{me} Marguerite Moréno, une des plus célèbres artistes dramatiques de l'heure actuelle. Malgré un prodigieux succès au Conservatoire, M^{me} Moréno débute à la Comédie-Française, sans aucun éclat. Bien que le rôle de la Reine de Ruy Blas semblât fait tout exprès pour elle, elle y fut médiocre. Mais Mendès, toujours en quête de nouveaux talents voit dans M^{me} Marguerite Moréno une vraie artiste. Cette confiance fut justifiée quelques mois plus tard quand la grande artiste fit son apparition dans l'œuvre de Victor Hugo : « Sur la lisière d'un bois ». « Voici que cette jeune artiste, de qui on

(9) L'Art au Théâtre, volume II, page 225.

espéra tant, de qui on espéra moins, justifie, définitivement, nos premières espérances. » (10).

Catulle Mendès se passionne pour tout ce qui est nouveau. Il veut constamment renouveler l'intérêt du public pour tout ce qui concerne l'art dramatique dans toute son envergure. Il ne se contente pas d'encourager les nouveaux auteurs et les nouveaux artistes, mais il cherche à faire revivre des formes même anciennes de l'art théâtral. Il se pose lui-même comme une sorte de directeur de théâtre sans l'être réellement. C'est ainsi que Mendès fait venir à Paris le grand pantomime, Séverin, l'élève le plus célèbre de Debureau.

Avant le début de Séverin à Paris, Mendès publia dans le « Journal » des articles pour faire valoir l'art du pantomime. Il en fait toute une étude ; il prépare son public à une vraie appréciation de cet art, à la fois ancien et nouveau, de sorte que le grand public se trouvait bien renseigné et même enthousiasmé avant la première représentation. Et sur cet art Mendès avait des idées particulières. « Il faut qu'il donne au public l'impression qu'il est d'une race différente de l'ordinaire humanité, d'une race où toutes les passions s'expriment par un verbe qui ne fait pas de bruit, et ne pourraient pas s'exprimer autrement. » (11).

Le don que possédait Catulle Mendès de chercher, d'introduire et de faire réussir la nouveauté se trouve

(10) L'Art au Théâtre, volume I, page 59.

(11) L'Art au Théâtre, volume II, page 250.

encore justifié. Séverin, dès le premier moment, est acclamé de tout Paris, Mendès, véritable propagandiste du nouveau et de tout ce qui est beau sur la scène, ajoute un triomphe de plus à ce qu'il a déjà fait pour la musique et pour la poésie. Le mot « d'animateur » revient constamment à l'esprit quand on pense à Catulle Mendès. « Séverin mérite ces ovations. J'attendais beaucoup de lui ; il a donné encore plus que je n'espérais... Pour moi, c'est une des plus hautes fiertés de ma vie artistique d'avoir fourni à cet admirable mime l'occasion de s'offrir, à Paris, à l'enthousiaste public et à l'équitable critique. » (12).

—
*
**

Autant Mendès encourage tout ce qui est nouveau, autant il déteste tout ce qu'il appelle « l'ancien métier ». Chaque fois qu'il se trouve en présence d'un auteur dramatique sans originalité, au point de vue du fond ou de la forme, il se met en colère. Il a en horreur les pièces « bien faites », c'est-à-dire faites selon un système ou une école. Il enrage de voir des jeunes écrivains qui ne manquent ni de talent ni d'esprit, mais qui, par l'effet d'un déplorable atavisme, ou d'une éducation intellectuelle aussi déplorable, sont persuadés qu'une pièce ne saurait plaire au public, et même ne vaut en réalité, que si elle est machinée selon la formule d'autrefois. Il exècre et bafoue le Métier comme il honore et exige l'Art. Le Métier n'a

(12) L'Art au Théâtre, volume II, pages 248-249.

rien à faire avec l'Art ; si le Métier suffit pour bien réussir au théâtre, tout le monde peut devenir auteur dramatique en quinze leçons.

Mendès revient très souvent sur ce point. Il est dur, quelquefois trop dur, mais sous l'empire d'une idée qui lui est chère ; l'avenir de l'art dramatique dépend de ce que font les jeunes écrivains. Il faut éviter le vieux Métier. « J'enrage de voir les jeunes faire comme les vieux ; recommencer, eux qui pourraient commencer, s'accoupler, en leur jeune âge, à l'ancienne mode, quelle absurdité. » (13).

Autant Catulle Mendès déteste la pièce « bien faite », le vieux « métier », autant il déteste ce qu'on appelle au théâtre la « Préparation ». Peut-être doit-on dire plutôt la Préparation poussée jusqu'à l'extrême, puisque après tout, elle existe dans toute pièce de théâtre. En général, la Préparation se trouve très employée dans le premier acte, parce que c'est à ce moment que l'auteur crée l'atmosphère de la pièce ; il place ses personnages dans leur cadre, explique leur passé, leurs relations entre eux ; il arrive au moment présent et souvent va suggérer le dénouement au spectateur, à cause de trop de Préparations, ce qui est fâcheux. Toute Préparation exagérée, au lieu d'augmenter l'intérêt, diminue la possibilité de la surprise, de l'imprévu, et fait tomber la pièce avant même que le premier acte soit terminé.

Mendès demande que l'auteur place dans chaque

(13) L'Art au Théâtre, volume I, page 263.

acte assez d'action, assez d'exposition du drame pour que l'acte suivant tienne le spectateur dans un état d'attente et même d'incertitude pour tout ce qui va se passer. « Je ne crois pas que l'Art des Préparations ait jamais été poussé plus loin que dans ce vaudeville... Pas un récit, pas une scène, pas une phrase, pas un mot qui ne prépare quelque chose, et le médiocre succès final a été préparé, et facilement obtenu, par des Préparations dont la multiplicité et l'ingéniosité traditionnelles touchent, vraiment, au prodige. » (14).

*
**

Mais ce serait une injustice envers Mendès de donner l'impression qu'au théâtre, en évitant l'ancien Métier et l'abus de la Préparation, il ne cherche que ce qui est nouveau. Il le cherche parce qu'il croit que le théâtre ne pourrait pas survivre sans être constamment stimulé par la jeunesse, représentée par de jeunes dramaturges. Pourtant, il reste très attaché au passé, à la tradition. L'art dramatique est de tout temps, un art vivant ; il doit donc être lié à la vie, à la vie d'autrefois comme à la vie actuelle. Le théâtre commercial se trouve obligé de représenter surtout des pièces qui auront la chance de réussir devant un public hétérogène. Car, au fond, le théâtre reste une distraction, un amusement pour la majorité du public. On y va pour oublier les soucis de la vie quotidienne.

(14) L'Art au Théâtre, volume II, page 132.

Mais Mendès voit un autre but pour la Comédie-Française. D'abord, ce théâtre est subventionné par le gouvernement. Pour se maintenir, il ne dépend pas du patronage du grand public qui fréquente les théâtres des boulevards. C'est donc une obligation de cette institution de faire jouer les pièces qui font la gloire de l'art dramatique français d'autrefois et par surcroît les pièces les plus représentatives du théâtre moderne. Pourquoi ce théâtre néglige-t-il les œuvres de Victor Hugo, de Corneille pour représenter des pièces souvent fâcheuses, banales, sinon absurdes ? Selon Mendès, c'est un manque de devoir, de bon goût. « Pour parler d'une façon générale, je persiste à croire que la Comédie-Française, honnête et illustre théâtre, strict et jaloux musée de chefs-d'œuvre, ne doit reprendre de son propre répertoire ancien, ne doit emprunter au répertoire des autres scènes, que des ouvrages vraiment considérables, par l'idée fondamentale, les caractères, les passions, le langage, ou ceux, moins admirables en soi qui, du moins, marquent des dates, soit dans l'histoire des mœurs, soit dans l'histoire de l'art. » (15).

*
**

A l'époque où Catulle Mendès faisait sa critique dans le « Journal », comme à l'heure actuelle, on représentait beaucoup de pièces de théâtre, d'origine étrangère. Forcément, ces pièces étaient jouées

(15) L'Art au Théâtre, volume II, page 304.

d'après une traduction. On a déjà vu ce que Mendès écrivait au sujet des poèmes de Wagner traduits en français. Mais le cas ici est un peu spécial. L'unité étroite entre la musique et la poésie se déforme dans une traduction, quelque bonne qu'elle soit. Un drame sans musique et généralement en prose semble beaucoup plus facile ; cependant Mendès insiste encore sur ce point que, même d'après une bonne et fidèle traduction d'une œuvre de haute envolée, le texte manque, sinon de la pensée profonde de l'auteur, du moins des nuances de pensée et d'expression qui forment la base de l'œuvre dans l'original. Devant une pièce donnée d'après une traduction, il hésite. En toute sincérité il ne peut la juger. Que faut-il faire ? En hésitant devant l'affirmation d'une certitude, il se borne à la franchise d'une impression personnelle.

Cette impression s'appuie sur la valeur d'une pièce d'après la traduction, parce que Mendès reste persuadé que toute transmission de la pensée est difficile, sinon impossible, d'une langue à une autre. « Au point de vue absolu, on peut dire qu'aucun ouvrage d'un artiste vraiment digne de ce nom n'est transmissible d'une race à une autre race... On objecte : La traduction, soit, ne donne pas le mot, mais elle exprime l'Idée. Je réplique : Comment puis-je être sûr de l'Idée, si je n'ai pas le Mot, ou l'équivalent parfait du mot qui l'exprime ? » (16).

Cette théorie de Mendès ne l'empêche pas de signa-

(16) *Le Journal*, 22 janvier 1898.

ler la beauté qu'il trouve dans une pièce étrangère, mais il le fait avec une certaine réserve pour ne pas être injuste envers l'auteur.

*
**

Jusqu'ici, notre étude des théories de Catulle Mendès se porte surtout sur l'extérieur du théâtre ; ses idées au sujet du bon goût du public ; son rôle d'animateur ; le vieux Métier, la Préparation et la traduction. Il faut voir maintenant ce qu'est le tempérament de l'auteur qui, après tout, forme la base de ce qu'il aime au théâtre. Dans la première partie, on a déjà remarqué la prédilection de Mendès pour la légende et le passé lointain. Le théâtre ne doit pas présenter des tranches de la vie réelle, c'est un monde où l'on oublie, un monde de rêve où les personnages du drame gardent tout ce qui est humain en même temps qu'ils s'écartent de la réalité sans trace de couleur locale, peut-on dire. Une fois placés dans une période très éloignée du moment actuel, ils sont libres de réagir sans s'occuper des conventions qui ont une tendance à écraser l'homme, à faire de lui une sorte d'esclave. Tout en se débarrassant des tristes réalités, les personnages doivent garder toutes les qualités, tous les défauts qui font de l'être humain un ensemble fort compliqué ; l'amour, la jalousie, la noblesse d'âme, la méchanceté, le bonheur, le malheur, la joie et la souffrance. Tout ce qui forme le fond du cœur humain se trouve mis au jour, mais le drame se passe dans un

temps si lointain que le spectateur se voit représenté sur la scène, débarrassé, pour ainsi dire, du côté matériel de la vie moderne qui étouffe toutes sortes de rêve, de poésie et de bonheur parfait. Les personnages représentent l'homme dans tout son naturel, mais comme le décor est fabuleux et même féérique, l'homme influencé par ce monde irréel ajoute à la réalité quelque chose de plus libre et de plus capricieux, la fantaisie.

En tout cela se révèle le grand romantique qu'était Catulle Mendès, un des derniers à insister sur ce point avec une telle conviction, avec une telle sincérité. Le monde légendaire et les sujets tirés de l'ancienne mythologie l'attire toujours. Comme les romantiques, il donne une certaine place à l'histoire moderne sur la scène, mais à l'histoire changée en roman. Selon lui, l'histoire ne doit jamais représenter la vérité crue. Avec le recul du temps, chacun a dans son esprit un tableau plus ou moins précis de la physionomie des héros qui jouaient un rôle important dans l'histoire d'un pays. Peut-être est-il laid, gros, vulgaire, brutal et physiquement difforme. Cependant, sur la scène, pour la foule, l'auteur est obligé de représenter le héros comme ayant beaucoup de qualités qu'il ne possède pas et de passer par dessus ses défauts, pour que dans l'ensemble il reste le héros, pour qu'il ait la sympathie du spectateur.

Puisque l'histoire est déjà déformée au point de vue du caractère, bien modifiée au point de vue de la physionomie, pourquoi l'auteur est-il obligé de rendre

compte de la vérité stricte de son texte ? Une fois qu'on modifie le caractère, les événements se passent avec les mêmes nuances de pensée, pour faire de l'ensemble une histoire plausible. Ainsi Mendès demande moins de vraie histoire et plus de romance.

En cela, Mendès a la même conception que la majorité du public, qui ne prend pas le théâtre trop au sérieux. Pour l'historien, la question est autre, mais puisqu'il représente une toute petite minorité, Mendès reste bien dans la tradition. En somme, laissez l'Histoire aux historiens. Pour le dramaturge, l'Histoire ne doit être que le lieu, que la couleur, que le pittoresque de l'aventure dramatique.

*
**

Pour la comédie spirituelle, frivole et gaie, Mendès lui fait une grande place pourvu qu'elle soit bien écrite, avec un semblant de vérité et sans aucun sorte de vulgarité. Il aime le rire au théâtre, même excessif, mais il préfère le rire qui pense et qui fait penser. Il se passionne pour l'œuvre qui vous oblige à la joie et en même temps à la réflexion. « Il y a de la vérité dans la bouffonade. » (17).

Cependant, la grosse farce déplaisait beaucoup à Mendès. Ses situations trop machinées, ses drôleries poussées jusqu'à la grossièreté, le mettent en colère. Autant il aime la gaieté spirituelle et raffinée qu'on trouve dans la vraie comédie, par exemple chez Geor-

(17) *Le Journal*, 12 décembre 1900.

ges Courteline, autant il déteste le vaudeville. Ce genre de théâtre était la bête noire de Catulle Mendès, d'abord parce qu'il manque de toute valeur littéraire et ensuite à cause de sa monotonie. Tous les vaudevilles se ressemblent. Mendès, comme il le fait pour l'opérette, dit que le vaudeville lui plaît, mais ceci dit, il rassemble les adjectifs les plus violents et les plus furieux pour se précipiter sur ce genre de théâtre avec toute la force d'un parti-pris. En général, ses théories personnelles n'entrent pas dans sa critique, mais pour le vaudeville il est impitoyable. « Un peu plus maladroite, — ce qui n'est pas pour me déplaire, — mais pas plus bête que la plupart des vaudevilles dus aux vaudevillistes illustres » (18) écrivait Mendès. Pendant toute sa carrière, il fut intraitable pour le vaudeville et les vaudevillistes.

Dans une pièce où le vaudeville et l'opérette s'unissent, il se laisse aller en toute liberté ; il ne ménage pas ses termes et s'exprime avec une violence inouïe. « C'en est fait de la stupide opérette et du vaudeville plus stupide. Il y avait le triomphe, il y a la Morgue. Et les théâtres qui furent plaisants, n'auront plus, prochainement, aucun prétexte à prendre le public, le juste, intelligent et sûr public, qui ne se trompe jamais, pour un sot. » (19). En somme, laissez le vaudeville pour ceux qui désirent s'abêtir et s'ennuyer.

Un autre genre de théâtre soulevait toute la violence de Mendès, c'était le vieux mélodrame. Rien de plus

(18) L'Art au Théâtre, volume II, page 249.

(19) L'Art au Théâtre, volume III, page 464.

absurde que le mélodrame avec ses extravagances et sa méthode pour faire émouvoir et faire pleurer le spectateur ; ses scènes qui semblent, les mains ouvertes, quêter les applaudissements. Tout y est préparé pour étonner les yeux et l'esprit de l'homme qui ne veut pas réfléchir. Le mélodrame est une insulte à l'intelligence du bon public, le grand public, si cher à Mendès, et mérite d'être écrasé pour jamais.

*
**

Après avoir parlé du théâtre romantique, de la comédie, du vaudeville et du mélodrame, il faut aborder deux mouvements très importants sur lesquels Catulle Mendès nous laisse à deviner ce qu'il pense d'après son tempérament plutôt que d'après ses paroles. Plus souvent il se révèle dans la critique d'une pièce sociale que d'après le mouvement social lui-même. C'est dire qu'il accepte le théâtre social en principe, mais il n'est pas toujours d'accord avec le sentiment un peu bourgeois qui y est exprimé. « Les pièces sociales ne sont pas pour nous déplaire. Pourquoi dans les œuvres de théâtre, reflets vivants de toutes les âmes et de tous les cœurs, de toute la vie, ne seraient pas agitées les destinées de l'humanité douloureuse. Mais si faut-il que les pièces sociales soient en même temps des œuvres d'art... » (20). Cette citation est une opinion personnelle, mais on devine que Mendès n'était pas très enthousiasmé devant des pièces où l'on traitait

(20) *Le Journal*, 19 février 1898.

de questions telles que la vie conjugale, le divorce et la femme déçue.

Pour le théâtre d'Emile Augier, il n'avait pas beaucoup de sympathie. Dans cet auteur, il voit un digne écrivain qui « ne se connaissait plus, dès qu'il s'agissait de la Femme, et, alors, tout de suite, il devenait mauvais comme un cent de puces... Mais le tort, — pis que le tort, le crime, — d'Emile Augier, fut de ne point vouloir admettre que toute la destinée de la femme universelle ne tenait pas, si vénérables qu'ils soient, en le seul et stricte accomplissement de ses devoirs de femelle. » (21).

En somme, Mendès était assez libre-penseur, et voulait écarter de la scène toute espèce de thèse où l'on semble moraliser.

*
**

« Ses théories sont que l'idéal est le réel, que la légende l'emporte sur l'histoire, que le passé est le vrai domaine du poète et du romancier... » écrivit Emile Zola dans « La République des Lettres » du 27 mai 1877. Cela est vrai aussi de Catulle Mendès, critique et homme de théâtre. Mendès se détourne de la réalité, pensant que la réalité absolue n'est pas seulement impossible au théâtre, mais n'est jamais strictement représentée. Il y a plus ou moins de réalité dans la plupart des pièces, mais malgré la sincérité des auteurs et leur intention de peindre un tableau d'après

(21) L'Art au Théâtre, volume I, pages 208-209.

la vie réelle, il reste beaucoup de détails qui voient le jour pour la première fois dans l'imagination du dramaturge. Pourquoi parler d'ailleurs de la réalité ? Elle n'existe pas sur la scène. Où est le spectateur qui goûterait avec beaucoup de plaisir une petite scène de ménage où les personnages se conduisent comme dans la réalité ? Rien de plus banal que cela ! Oui, le décor et les costumes doivent être corrects selon le milieu dans lequel la scène se passe, mais la réalité absolue sera toujours déformée soit consciemment soit inconsciemment dans l'esprit de l'auteur.

Tout est artificiel dans le monde du théâtre. Mendès va même plus loin en disant que le bois qu'on voit au fond de la scène n'est qu'un tableau peint sur une toile. Et un homme d'origine espagnole, par exemple, qui n'a jamais quitté son pays, se trouve parfaitement à son aise dans une atmosphère française et plus que cela, il parle le français aussi bien que le reste des personnages de la pièce qui sont vraiment français. Si toutes ces invraisemblances sont tolérées et acceptées avec bonne grâce, pourquoi le théâtre réaliste se donne-t-il tant de peine pour demander la réalité et rien que la réalité sur la scène ?

Il est vrai que Catulle Mendès avait des idées très précises au sujet de ce que doit représenter le théâtre, mais la plupart du temps, quelques exceptions faites, il s'efface dans sa critique. Ici, il reconnaît certaines lois qui donnent à son œuvre critique l'impression d'ailleurs justifiée d'être très impartiale. Mendès se place toujours au point de vue de l'auteur, et s'il a son

goût personnel, il sait l'élargir. Il a ses idées qui diffèrent de celles de certains auteurs, pourtant il conclut que s'il a raison, quant à lui, l'auteur peut avoir raison, quant à lui aussi. Mendès s'efforce de démêler dans chaque œuvre, l'intention de l'auteur ; de la louer, s'il pense que l'auteur la réalisa, selon sa volonté, avec tout l'art, avec tout le talent qu'exigeait cette réalisation ; de la blâmer, dans le cas contraire.

Il ne se considère pas comme le juge des intentions des auteurs, mais uniquement comme le juge de la mise en œuvre de ces intentions. « J'accorde tout, à condition que s'accomplisse, en effet, ce qu'on m'a demandé d'accorder. » (22). Selon Mendès, c'est à quoi se borne la critique ; juger suivant ses préférences personnelles, sa personnalité, c'est de l'impertinence. Placé entre le dramaturge et le public, il se rend compte que la responsabilité est grande. D'un côté, ne voulant pas amoindrir son idéal, de l'autre, forcé de donner un compte rendu consciencieusement étudié, pour ne mentir ni à ses théories ni à l'auteur, il présente une critique vivante, le plus souvent pleine d'esprit et sans partialité. « Mais, — je l'ai dit cent fois et cent fois je le répéterai, — je ne suis pas ici pour imposer mon idée aux personnes. Après avoir démêlé de mon mieux les intentions des auteurs, je m'efforce à juger, le plus justement que je puis, s'ils les ont ou non réalisées ; et mon humilité ne se reconnaît pas d'autre droit. » (23).

(22) L'Art au Théâtre, volume II, page 54.

(23) L'Art au Théâtre, volume II, page 82.

CHAPITRE IX

L'ŒUVRE DRAMATIQUE DE MENDÈS

Si Catulle Mendès fut poète, romancier, librettiste, journaliste, wagnérien militant, sa prédilection pour le théâtre domine toujours. Cette passion, car c'était une véritable passion, il ne l'abandonne jamais puisque pendant toute sa carrière littéraire, il écrivit des articles de critique théâtrale, d'abord en province, ensuite à Paris, et des pièces de théâtre. Dès son arrivée à Paris, il s'occupe du drame. Il fait toute une étude de ce qui concerne l'art dramatique, non seulement en France, mais à l'étranger. Dès son extrême jeunesse, il organisait de temps en temps des réunions chez des amis où l'on jouait quelques classiques. C'était Catulle Mendès qui était le metteur en scène, qui s'occupait du décor et une fois même il tint un rôle.

De cette journée, Mendès garde un souvenir assez amusant. « Même chez M^{me} de Ricard (la générale

Marquise de Ricard) il nous arriva de jouer la comédie. Que dis-je ? la comédie, le drame ! Et quel drame, « Marion de Lorme »... devant le public de soie et de dentelles... public parmi lequel se trouvaient Gustave Flaubert, Edmond et Jules de Goncourt ; François Coppée jouait le rôle de Didier et Saverny, c'était moi... quant à moi, il me fallut bien conclure, après cette épreuve unique et décisive, que beaucoup de choses me manquaient... si j'avais eu en ma possession les pommes des Hespérides, je les aurais fait cuire pour me les jeter à moi-même. » (1).

Comme dramaturge, le succès de Mendès fut plus éclatant. Il fut un travailleur infatigable, mais il semble que son talent, d'ailleurs très considérable, fut trop dispersé. Peut-être avait-il trop de facilité. Romantique, parnassien, réaliste, néo-helléniste, il était à chaque instant ce qu'il voulait être avec une souplesse et une facilité d'adaptation qui, à ce degré, est un art véritable, digne d'attention et même d'admiration. Mais il n'a jamais eu le secret de la forme concise nécessaire à la scène, il a sacrifié trop souvent à la fécondité de sa plume et à son amour du détail.

Le théâtre de Catulle Mendès, entre autres particularités, a celle de ne ressembler guère à la vie. Si le naturel et si la réalité sont indispensables au théâtre, leur absence sera le défaut des pièces que Mendès a écrites pour la scène. Il n'aime pas la réalité au théâtre ; c'est la légende, le rêve, l'indéfini qui l'attirent, et cette tendance, nous l'avons déjà remarquée.

(1) La Légende du Parnasse Contemporain, page 229.

Puisqu'il n'aime pas la réalité sur la scène, il est assez curieux de voir que Mendès a tenté une fois la fortune en présentant « Justice », pièce qui est assurément réaliste par le sujet. Cette tentative fut à la fois contre son goût naturel, contre son tempérament, enfin contre une de ses plus chères théories, c'est-à-dire : « Ecrivez selon votre propre talent. » Comment se fait-il que Mendès, le romantique convaincu, ait été tenté d'écrire une pièce de ce genre ? Ceci ne s'explique pas. Fut-il influencé par la mode, par les doctrines d'Emile Zola ? On ne sait pas. Il paraît très probable que « Justice » fut la réponse au groupe réaliste d'un jeune romantique (car Mendès à ce moment n'avait que trente-six ans), pour prouver que rien n'était si facile que d'écrire une pièce de cette sorte. En tout cas, Mendès semble renoncer au théâtre réaliste, puisque dès cette première tentative, aucune autre de ses œuvres théâtrales n'aborde un sujet si terre à terre. Autre défaut dans « Justice », selon les théories de Mendès, c'est que l'auteur semble moraliser. Mais voici la pièce.

« Justice » fut jouée au Théâtre de l'Ambigu, le 3 mars 1877. Elle eut un succès considérable et même fut acclamée durant tout le troisième acte. Ce drame dangereux et désolant semble avoir pour but de prouver que l'homme qui a failli une fois doit fatalement marcher au suicide ; et plus que cela, que la femme qui aime cet homme doit se condamner à partager sa mort. Cet hymne à la mort volontaire, cette apologie du suicide fut la raison d'être des polémiques litté-

raires et sociales les plus violentes et les plus passionnées. Mendès avait voulu concrétiser une idée pure, mais la pièce restait dans l'irréel.

Si à la première représentation, la salle fut très enthousiaste, la presse fut moins charitable. On a beaucoup parlé du style, généralement correct en effet, mais tout de même un peu maniéré. Dans un drame, au fond réaliste, on est étonné quand Valentin, le personnage principal, annonce qu'il va partir : « C'est le désespoir qui est le bâton de voyage. » (2).

Il est évident qu'à cette époque, il y avait une tension entre le jeune Mendès, romantique, enthousiaste, et Zola, réaliste et modéré. Les deux écrivains avaient à peu près le même âge, mais on ne peut pas imaginer deux hommes plus éloignés l'un de l'autre que Catulle Mendès et Emile Zola. Au moment de la représentation de « Justice », Zola écrivit : « Pour obtenir du réel, il faut avoir surtout du réel plein les mains... Comment M. Catulle Mendès, qui est avant tout un homme d'art a-t-il pu vouloir descendre jusqu'à jouer le rôle d'un moraliste ?... Au théâtre surtout, bien écrire, c'est écrire logiquement et fortement. » (3). « Ecrire logiquement et fortement » est assurément une théorie pour ceux qui veulent le faire et pour ceux qui peuvent le faire. Mais Catulle Mendès ne se place ni dans l'une ni dans l'autre de ces catégories. Ses idées ne sont pas toujours logiques et son

(2) *Justice*, Théâtre en prose, Paris 1908. Charpentier, p. 141.

(3) *La République des Lettres*, 27 mai 1877.

style penche trop vers la fantaisie pour trouver tout son éclat dans le réalisme.

Ici comme partout dans cette étude, les événements ne se passent pas dans l'ordre chronologique, mais se groupent plutôt par rapport au genre, en vue de la clarté et pour éviter des répétitions.

Catulle Mendès eut l'honneur de débiter comme dramaturge à la Comédie-Française. A ce moment il avait à peine trente ans et n'était qu'au début de sa carrière. Le 22 juin 1872, la Comédie-Française donna « La Part du Roi », qui est une babiole dramatique, avec tout le charme, toute la légèreté de style si caractéristique du meilleur Mendès. Cette comédie écrite en vers offre un bon exemple du vrai talent de Mendès, conteur. Elle est tout simplement l'histoire d'une femme, jeune, belle et romanesque qui rêve d'être la favorite d'un roi du pays des fées. Au lieu de trouver un roi, elle trouve l'amour. Il est charmant, ce gracieux fabliau, œuvre de bon augure pour la suite de la carrière du poète. Il est intéressant de citer la critique de J. Barbey d'Aurevilly qui se trouve dans le « Figaro », le 23 juin 1872. « Sans Victor Hugo, M. Catulle Mendès serait peut-être original. Son succès d'hier a été plus délicat que bruyant, — un velours de succès comme la robe du Roi, des battements d'éventails qui saluaient. »

La « première » d'une pièce de Catulle Mendès fut toujours très suivie, car l'auteur avait la faculté de créer une atmosphère autour de toutes ses œuvres, grâce à sa personnalité et à son talent de dramaturge

et poète. La salle était toujours pleine, d'un monde élégant et distingué, et aussi d'un monde de lettrés qui se précipitait pour applaudir la nouvelle pièce. Une de ces occasions fut offerte au Tout Paris des grandes premières le 17 novembre 1882, quand Maurice Bernhardt représenta pour la première fois « Les Mères Ennemies ». La salle était très brillante et parmi les spectateurs se trouva la grande Sarah dans une loge de face, très émue de cette première grande bataille que livraient son mari et son fils devant le public parisien.

La pièce fut un succès retentissant et fut jouée plus de cent fois de suite. La scène se passe en 1774, dans un très vieux château. Il s'y trouve deux familles ou plutôt deux mères de nationalité slave, incarnation de la Pologne et de la Russie, qui luttent jusqu'à la mort pour leurs propres enfants. « Les Mères Ennemies » est un drame d'une puissante envergure, une épopée grandiose dans le genre romantique. On remarque des noms comme ceux des Boleski, des Vladimiroff, des Staroste et des Ivanowna qui aident à créer l'atmosphère d'une autre époque. Dans cette pièce qui ne représente ni de l'histoire ni de la légende, l'auteur est à son aise pour suivre sa fantaisie. Mais souvent le drame s'écarte des réalités tangibles dont le théâtre ne saurait s'affranchir sans péril pour la clarté et l'intérêt des peintures qu'il expose.

Ici, Mendès ne se révèle pas un dramaturge dans l'acception technique du mot, mais un écrivain de beaucoup de talent. Souvent il atteint à un comble

d'émotion, mais peut-être abuse-t-il un peu des tirades poétiques en dehors de l'action ; et puis on remarque l'abus de détails trop amoureusement caressés. Cependant, dans l'ensemble, « Les Mères Ennemies » sont un drame plein de superbes passages écrits dans une langue héroïque, nerveuse, pleine de couleur, qui sert à mettre en relief quelques scènes d'une puissance remarquable.

Les pièces de Catulle Mendès n'ont rien qui puisse les rattacher à l'époque où elles furent écrites. Exception faite toujours de « Justice », c'est le passé qui domine chez elles. Il y a des études de mœurs, mais aucune étude des mœurs contemporaines, pas de thèse qui pénètre le drame, pas de problème qui se pose. Lorsqu'on connaît le tempérament de Mendès, son goût, ses théories, c'est avec difficulté qu'on peut envisager un drame de lui dans un décor moderne, dans un monde où les personnages réagissent et s'habillent d'après la mode contemporaine. Le décor est plutôt une tapisserie des Gobelins et les personnages sont de la grande cour, des rois, des reines, des favorites, des grands seigneurs, le monde de soie et de dentelles ; le monde d'intrigue, de conspiration, de duels et d'assassinats, de jalousie déchaînée et de trahison. C'est un monde plus brutal mais plus élégant et plus raffiné au point de vue des mœurs, que le monde moderne. L'homme de cette époque a des sentiments, des réactions plus primitifs et plus violents que l'homme moderne, malgré le vernis d'élégance qui sert à cacher sa brutalité. En somme, les

personnages vus à travers une longue période d'années et qui sont intérieurement cruels et intrigants, extérieurement raffinés et généreux, offrent un tableau d'un contraste saisissant pour l'imagination d'un poète. Il y a de la cruauté, mais il y a du romanesque, et Catulle Mendès n'est jamais si près d'être un grand dramaturge que quand il se perd dans ce monde du passé.

*
**

« L'imagination de M. Catulle Mendès a été séduite par la figure d'une reine qui serait une femme, comme disait Victor Hugo, dans la préface de Marie Tudor, d'une femme fille du Décaméron de Boccace, pour qui la vie serait un enchantement perpétuel, et qui encadrerait les tragédies de l'amour et de la royauté ou plutôt qui les étoufferait sous les fleurs, les chants et les danses, jusqu'au jour où le Drame et la réalité se réveilleraient terribles et supprimeraient à la fois le trône, la reine et la femme, le rire et les amours... » écrivait Auguste Vitu dans le « Figaro » du 15 janvier 1889 après la première représentation de la « Reine Fiammette », conte dramatique de Catulle Mendès, joué au Théâtre Libre. Plus tard, la pièce fut jouée au Théâtre de l'Odéon et toujours avec un succès considérable.

La pièce se passe pendant la Renaissance italienne, à Bologne et à Assise. Parmi les personnages, il y a des Orlanda, des Daniélo, des César, des Viola, des Violine, des Violette ; puis il y a des courtisans, des

moines franciscains et des nonnes Clarisses, à vrai dire tous les noms et les personnages qu'on s'attend à trouver dans un drame romantique. Il est probable que le fond de cette histoire se rattache à une anecdote dont Mendès a entendu parler pendant un de ses séjours en Italie. Mais, en réalité, c'est de la fantaisie.

La « Reine Fiammette » est une œuvre de grand mérite tout à fait romantique. Ici Mendès se montre vraiment et uniquement le poète de l'amour, de l'amour charnel. Celui-ci est l'essence même de ce drame à la fois étrange et curieux. On y trouve des vers exquis, des mots taillés à facettes, des épithètes imagées et éclatantes. Enveloppé par le charme de la forme, on oublie facilement les invraisemblances et les naïvetés. On est perdu dans un rêve, loin de toute logique, de toute réalité ; on voyage dans un monde irréel, éloigné de la vie actuelle.

La « Reine Fiammette » aurait pu être écrite aux grands jours de 1830. L'action, l'aventure et les héros dépassent les limites de la vision du spectateur moderne ; la pièce est d'une autre époque, déjà démodée au moment de son apparition.

*
**

Comme il est naturel, la mythologie avait beaucoup d'attrait pour Catulle Mendès. La vieille humanité reste toujours la même tandis que les mœurs, les coutumes, les aspects physiques subissent des change-

ments continuels. Et comme l'homme du monde fabuleux est plus libre, tout en gardant ce qui fait partie de l'être humain, que l'homme moderne enveloppé de mille conventions sociales, et par elles, plus ou moins étouffé, pourquoi ne pas étudier ce monde-là ? Le spectateur se retrouve dans les personnages de la mythologie à qui appartiennent toutes les qualités et tous les défauts de l'homme de tous les temps, mais débarrassé de tout ce qui aurait tendance à faire de lui un être réel.

Ajoutons à cela que pour le poète qui est aussi un homme de théâtre, il est plus plausible de faire réciter des vers et des stances par des Phèdre, des Ariane et des Daphnis que par des Napoléon, des Washington ou des Gladstone. Puis Catulle Mendès était poète, il était homme de théâtre, et quoi de plus naturel qu'il voie en « Médée », la puissante magicienne, fille d'un roi de Colchide, un grand sujet dramatique comme Euripide, comme Corneille.

La « Médée » de Mendès fut représentée pour la première fois au mois d'octobre 1898, au Théâtre Sarah-Bernhardt où la grande artiste tenait le rôle principal. L'histoire est trop connue pour qu'on y insiste, mais il est fort intéressant de voir ce que Mendès a fait de ce drame. D'abord il faut remarquer que cette pièce est peut-être la plus appréciée de tout le théâtre de l'auteur. Le succès en fut si grand qu'en 1903, « Médée » fut transportée sur la scène de la Comédie-Française avec M^{me} Segond-Weber, dans le rôle créé par Sarah Bernhardt et M. Albert Lambert fils, dans le rôle de Jason.

Suivant une théorie de Mendès, un auteur dramatique a le droit de tirer un drame d'un récit mythologique, mais il n'a pas le droit de ne pas garder le fond de l'histoire. Il faut prendre tout ou ne rien détacher de l'unité de l'ensemble ; il ne faut pas déformer ce qui est devenu pour la plupart une vérité. En somme, c'est ce que Mendès a fait ici puisque le récit reste dans la tradition historique.

Pour le style, la question fut plus difficile. On a déjà remarqué que Catulle Mendès avait un goût assez prononcé pour les mots rares, pour un style très littéraire quand il se donnait la peine de bien écrire, pour une belle langue, pleine d'envolées. En ceci, il y a quelque chose qui sent le modernisme. Assurément, cette tendance se trouve réalisée dans « Médée ». Pour donner de la couleur, Mendès emploie des expressions tirées directement du grec, ce qui aurait été, dans une salle de spectacle, un peu gênant pour le spectateur. Des idées pourraient échapper, à cause de leur expression trop subtile ou trop savante. Cependant « Médée » reste une œuvre très digne, la meilleure a-t-on dit de Catulle Mendès ; elle est presque une date dans l'histoire du théâtre moderne.

*
**

En étudiant l'œuvre théâtrale de Mendès, on est frappé par sa variété. Mendès n'aime pas ce qu'on appelle une école et s'il est avant tout un grand romantique, il ne l'est pas à la lettre ; il n'aime pas des

pièces « bien faites » selon une formule ; enfin, il méprise les auteurs qui, à cause du succès d'une pièce, prennent celle-ci comme modèle, et immédiatement se mettent au travail pour écrire toute une série de drames d'après la même conception. La routine l'agace ; une fois dans un chemin si étroit et si limité, le plus grand talent se meurt. On peut penser qu'écrire des pièces de théâtre représente pour Mendès plutôt le travail d'un écrivain qui a besoin de s'exprimer au moyen de l'art dramatique, que le travail d'un artiste qui regarde le théâtre comme son métier. Cette idée est fondée sur le fait que la production théâtrale de Catulle Mendès est assez dispersée et aussi sur la variété des sujets.

Il écrivit des pièces qui ne furent pas de très grands succès, mais qui servirent à un autre auteur comme une étape vers la perfection. Que fait alors Mendès ? Quelques mois, quelques années plus tard, il se met au travail, sans regarder le passé, et suit son chemin selon son goût, selon son inspiration. Cependant, un trait reste toujours identique chez lui, l'amour de la fantaisie. Deux fois, il fait vivre des personnages qui actuellement existaient dans ce monde réel, mais l'une de ces pièces est une comédie tragique, l'autre un drame funambulesque.

Pour sa comédie tragique, il prend comme héros le pauvre Scarron, écrivain du ^{xvii}^e siècle qui, malgré un rhumatisme déformant, garda toujours sa gaieté. Le mot « comédie tragique » s'applique fort bien à cette pièce parce que Mendès se donne beaucoup de

liberté en ce qui concerne la vérité et se laisse aller au plus grand excès d'expression.

« Scarron » fut représenté pour la première fois au mois de mars 1905, au Théâtre de la Gaîté. Le drame est de Catulle Mendès, la musique de M. Reynaldo Hahn. D'après les journaux de cette époque, la pièce fut reçue avec beaucoup d'enthousiasme. Comme on l'a vu, Mendès, dernier champion du romantisme dès longtemps aboli, présente un Scarron plus conforme à la convention romantique qu'à l'exacte vérité. Mais puisque l'auteur a consacré toute sa vie au culte de l'art et de la beauté, la pièce éclate en vers harmonieux et d'une diversité étonnante. A propos de cette pièce, il faut citer une critique qui semble résumer l'appréciation de l'influence exercée par Mendès sur son époque. « Mais comment ne pas reconnaître que Catulle Mendès est un très noble artiste... comment n'être pas conquis par sa jeunesse, son ardeur, sa générosité ?... Il place au-dessus de toutes ses occupations le respect des lettres. » (4).

Pour son drame funambulesque, Mendès se tourne vers un de ses amis de jeunesse, le poète Glatigny, poète pauvre, malheureux et peu connu. Comme ce poète offrait à Mendès l'occasion d'échapper à la vérité historique, l'auteur se trouve tout à fait à son aise.

« Glatigny » fut joué sur le Théâtre de l'Odéon le 17 mars 1906. L'auteur ne s'occupe pas de la vérité.

(4) *Gil Blas*, 31 mars 1905. Article de NOZIÈRE.

La pièce sans intrigue n'est qu'une série de tableaux où le goût de Mendès pour les mots bizarres, les mots rares touche à l'exagération. Les personnages s'expriment avec une subtilité, une préciosité, qui doivent déconcerter le spectateur qui va au théâtre avec le désir de s'amuser. Pour les lettrés, la pièce doit représenter une victoire pour la langue française, puisque Mendès se sert d'un vocabulaire très riche. On n'a qu'à ouvrir le texte pour trouver des vers inouïs. Par exemple :

« Toi qui, bête à manger des roses, déshonorés
Dans l'amour de Tassin l'orgueil des mots sonores,
N'ayant lu Valmiki, ni Ronsard, ni Baruch !
Tu ne sais pas le vers sans chic, sans chien, sans truc.
... ..
Dire les héros-dieux, la France où vit la Grèce,
Le berger de Meudon qui, pour plaire à Phyllis,
Cueille une abeille d'or dans un volubilis,
Nyse, au verger, payant d'un baiser son amende. »
(5).

Mais on peut se demander où se trouve le bon public si cher à Mendès, dans des vers pareils. Lire la pièce est possible, mais au théâtre elle doit être dépourvue de tout intérêt dramatique.

Dans l'appréciation de Mendès sur l'art de Wagner, dans son choix de sujets de libretti, on a déjà vu que la légende a beaucoup attiré Catulle Mendès. Ayant signalé la préférence de l'auteur pour le monde fabu-

(5) Glatigny, page 90. Paris 1906, Charpentier.

leux et féerique, on peut passer sans autre remarque à la réalisation d'une de ses plus chères théories. Le monde légendaire est le domaine de la poésie et, « l'homme est si bien destiné à la poésie que, dès que l'occasion lui est offerte de s'y plonger, il s'y épanouit d'aise, comme en son élément naturel. » (6).

Il faut remarquer que la préférence pour la légende dans le théâtre de Mendès se trouve réalisée seulement dans les deux dernières pièces de l'auteur. La première, « Sainte Thérèse, la Vierge d'Avila », fut jouée au Théâtre Sarah-Bernhardt, le 10 novembre 1906, moins de trois ans avant la mort tragique de Mendès. Sarah-Bernhardt, entourée d'une cinquantaine d'acteurs, tint le rôle principal et grâce à elle, à son talent prodigieux, la pièce fut reçue avec enthousiasme. La scène se passe en vieille Castille sous le règne de Philippe II. Une chose assez curieuse, c'est que Mendès n'a jamais placé le décor de son théâtre en France. La scène représente la Pologne, l'Italie, et dans « Sainte Thérèse », l'Espagne. Le fait-il exprès ? Veut-il éviter toute discussion au sujet de la vraisemblance ? On ne sait pas. Mendès s'est montré toujours très enthousiaste pour les vieilles légendes françaises, mais son théâtre se place invariablement à l'étranger.

« Sainte Thérèse » est un drame vaste, sublime et douloureux, la vie d'une âme aux prises avec la réalité persistante. Elle est aussi le drame d'une activité en butte à la malveillance et à l'envie. A cause de cela,

(6) L'Art au Théâtre, volume II, page 272.

il est bien difficile de créer des situations vraiment dramatiques. Catulle Mendès n'a que médiocrement réussi à lier ce qui est à la fois de la rêverie et de la réalité. La pièce qui, dans l'ensemble, reste dans l'ir-réel est trop longue et quelquefois ennuyeuse, mais Mendès, non content de suivre la direction du théâtre moderne va chercher son inspiration sur les cimes, dans les pures régions de l'art et de la pensée.

« L'Impératrice », second drame légendaire de Mendès, fut représenté au théâtre Réjane, le 3 avril 1909, trois mois après la mort de l'auteur. Ce drame est fondé sur la réalité puisqu'il a comme personnages principaux Napoléon et Marie-Ange Waleska. Mendès a fait l'effort de représenter la vérité ou plutôt la réalité dans le décor puisqu'il est allé dans l'Île d'Elbe pour être bien renseigné au sujet du pays. Mais le drame qui se passe en 1814, malgré quelqu'apparence de vérité, semble plutôt une légende qu'un fait historique. C'est en tout cas un fait historique très romancé.

Cette pièce, dernière œuvre de ce romantique impénitent, est une pièce épisodique, pittoresque, curieuse et très intéressante, où se rencontrent des scènes de grande éloquence. Elle est l'œuvre d'un artiste qui, pendant cinquante ans, avec une ardeur insatiable, toujours tourné vers l'idéal, ayant l'horreur des balivernes, proclama le culte du Beau.

Le théâtre de Catulle Mendès ne marque pas évidemment une date importante dans l'histoire du théâtre français, d'abord parce que l'auteur ne fut pas de son époque, et ensuite parce que Mendès fut

un rêveur dans un monde bien réel. Il faut le répéter, Mendès fut poète, il fut homme de théâtre, et cela prédomine chez lui. Son théâtre reste trop dans l'idéal et manque de la concision nécessaire à la scène. Peut-être personne plus que lui ne réalisa-t-il que le drame romantique appartenait à une autre époque, mais en se rendant compte de son talent, de sa préférence, il refuse de préparer de commodes succès, des succès populaires, qui auraient une tendance à faire tomber son idéal. En pensant à Catulle Mendès, à son œuvre théâtrale, on se demande ce qu'aurait pu être la place de l'auteur dans l'histoire dramatique si, au lieu d'être un des plus fervents disciples de Victor Hugo, il avait été son collègue. Par son goût, par son tempérament, par ses convictions, il reste, en effet, un homme de 1830.

CHAPITRE X

LA CRITIQUE THÉÂTRALE

Quand Catulle Mendès se chargeait de la critique au « Journal » en 1895, c'était donc après de longues années d'expérience comme critique wagnérien, comme dramaturge et comme librettiste. Dès cette époque, la production théâtrale de Mendès devient moins féconde. Et pour quelle raison ? Est-ce que notre auteur renonce au théâtre parce que ses pièces n'avaient que médiocre fortune ou que ses idées étaient plus ou moins épuisées ? Pas le moins du monde. Mendès est en pleine possession de son talent. C'est parce qu'en 1895, il devient critique au « Journal », et, nous dit-il, on ne peut et on ne doit pas faire les deux choses à la fois. « Je ne ferai pas jouer de pièces tant que je jugerai celles des autres. Il faut que chacun fasse son métier. » (1).

Catulle Mendès ne fait alors que continuer ce qu'il

(1) L'Art au Théâtre, volume III, page 133.

a commencé quelques années après son arrivée à Paris. Il écrivait pour un journal de province tout ce qui se passait dans le monde théâtral à Paris. C'est dire qu'il débuta très jeune comme critique de théâtre. Pendant une trentaine d'années, avant de devenir critique de métier, Mendès étudiait surtout le drame de l'ancienne Grèce, les pièces de Shakespeare, le théâtre classique français, enfin le théâtre moderne dès le mouvement romantique.

On peut se baser, pour juger de l'idéal théâtral de Mendès, sur ce qu'il dit de Shakespeare, Corneille, Hugo et Racine. Mendès est à la fois classique et romantique. Il aime la grandeur, la dignité et la netteté des vers classiques ; il aime aussi le rêve, la chimère, le lyrisme de l'amour, la poésie et la passion, et le charme, et toutes les grâces, en un mot le génie par qui vivront éternellement les amants de Shakespeare, ou les amants de Corneille. Il est attiré, non seulement par des vers magnifiques de ces deux dramaturges, mais par la grandeur d'âme des personnages principaux.

En lisant la critique de Mendès, il semble qu'il place Shakespeare au-dessus de Corneille comme auteur dramatique. On sait que Corneille était souvent gêné par les Trois Unités, l'unité de lieu, de temps et d'action, tandis que Shakespeare change de lieu à son gré ; il introduit de nombreux personnages secondaires ; enfin, il ne s'occupe pas des intervalles de temps qui se passent entre les divers actes, entre le commencement et la fin de ses drames. Si les condi-

tions avaient été les mêmes pour Corneille : « Savons-nous si, en Corneille, au lieu du Corneille que nous avons, nous n'aurions pas un prodigieux Shakespeare français ? » (2).

Il ne faut pas oublier que Mendès était le poète de l'amour. Chez Shakespeare, il avait une grande préférence pour « Roméo et Juliette », chez Corneille pour « Le Cid ». « Et l'on n'a pas assez l'air de s'apercevoir que l'on joue un chef-d'œuvre, — un chef-d'œuvre qui est, après « Roméo et Juliette » (après ? hélas, oui, mais c'est la faute des Trois Règles), le plus beau des drames d'amour. » (3).

Autant Mendès aime et considère Corneille et Shakespeare comme les plus grands ennoblisseurs d'âmes, autant il nous semble manquer totalement de goût pour apprécier la beauté de Racine. Ce fait s'explique difficilement puisque Mendès se vante de chercher, d'apprécier la beauté, sans parti-pris, chez n'importe quel auteur. Il arrive, d'ailleurs assez rarement, que les gens qui se passionnent pour le génie de Corneille n'admirent pas beaucoup le génie de Racine. Avoir une préférence pour l'un ou pour l'autre est compréhensible et même souhaitable, parce que leur conception de l'art dramatique n'est pas la même. Mais dire que Racine n'est pas un des plus grands poètes français est, à notre avis, impardonnable. Mendès ne s'explique pas à ce sujet, d'ailleurs, ce qui nous donne l'impression d'un parti-pris de sa part en faveur du

(2) L'Art au Théâtre, volume III, page 69.

(3) L'Art au Théâtre, volume I, page 91.

grand Corneille. « L'éblouissant poète funambulesque des Plaideurs parle fréquemment, dans ses pièces tragiques, une langue totalement dépourvue d'éclat, de justesse, de richesse et de correction. » (4).

Quelquefois, ce préjugé se montre non seulement d'après ce que dit Mendès, mais d'après ce qu'il nous laisse imaginer. « Alors Catherine la Grande... elle qui prisait peu Racine — ce dont je la blâme à peine — mais qui raffolait de Corneille, ce dont je la loue passionnément... » (5).

Aux grands noms de Corneille et de Shakespeare, il faut ajouter le nom de Victor Hugo, « Maître des Maîtres ». Dans sa critique, Mendès lie en toute occasion ces trois puissants génies. Pour lui, grand romantique comme Hugo, tous les dons des autres dramaturges se trouvent réunis chez le chef de l'école romantique. Ce qu'il admire dans l'œuvre théâtrale de Victor Hugo, c'est la grandiloquence merveilleuse, la gloire du verbe et le rayonnement des métaphores ; il se passionne pour ses « prodigieux vers longs et sonores comme des bruits de vents et de tumultueux gouffres en les profondeurs noires des monts. » (6).

On a déjà remarqué que Mendès compare « Roméo et Juliette » avec « Le Cid ». Il groupe ses trois drames favoris en y ajoutant « Hernani ». « Le passionné, superbe, chimérique, héroïque, sublime drame de Victor Hugo, la seule œuvre humaine qui égale le

(4) L'Art au Théâtre, volume I, page 143.

(5) L'Art au Théâtre, volume II, page 199.

(6) L'Art au Théâtre, volume I, page 151.

Cid de Corneille et le Roméo et Juliette de Shakespeare... » (7).

Tout ce que Catulle Mendès écrit au sujet de Victor Hugo est plutôt une constatation qu'une critique. Pour lui, l'auteur était un dieu. C'est de l'admiration poussée à l'extrême, puisque Mendès loue tout ce qui vient de la plume de Hugo sans discerner le bon du mauvais. « Mais il est en même temps tous les autres, il est un homme en qui vit l'homme... Et sa gloire ne sera pas bornée par les ans, parce que la merveilleuse exubérance de son imagination accepte les justes règles qui sont une gêne pour les faibles, une aide pour les forts. Ce magnanime prophète consent à être un artiste parfait. » (8).

En parlant de quelques auteurs célèbres du passé, il faut présenter les idées de Mendès sur le théâtre d'Alfred de Musset et d'Alfred de Vigny. Mendès, qui s'attache toujours au groupe parnassien, nous étonne quand il exprime une grande admiration pour le génie poétique de Musset. Comme poète, Mendès luttait avec toute la force de sa plume contre les idées de Musset et surtout contre l'insupportable outrecuidance de ses imitateurs. Par ailleurs, il maintient qu'Alfred de Musset fut « un poète, un vrai poète, un rare et grand poète » (9). Mais cette soi-disant admiration n'empêche pas Mendès de voir dans le théâtre de Musset, un style peu soigné, souvent incorrect, où l'auteur semble négliger même toute question de syntaxe.

(7) L'Art au Théâtre, volume II, page 13.

(8) La Légende du Parnasse Contemporain, page 24.

(9) L'Art au Théâtre, volume II, page 422.

Dans la critique de Mendès au sujet de Musset, faut-il voir un parti-pris ou une simple incohérence ? Dans « *Lorenzaccio* », après avoir remarqué une fausse logique du désordre shakespearien, il ajoute : « ... en ce drame, où, d'ailleurs, tout à coup, des médiocres bavardages, des plus déplorables banalités de style, s'érigent des éclats d'inventions personnelles, *Lorenzaccio* porte à son toquet noir l'aigrette du génie. » (10).

« *Lorenzaccio* » semble cependant non seulement une histoire profonde, contée dans un style vigoureux, mais un des plus intéressants drames romantiques. Ici, il y a une certaine incohérence qui ne s'explique pas, puisque dans la même critique, Mendès trouve le théâtre de Musset dans l'ensemble « charmant, joli, farouche, terrible aussi... » (11).

Mais cette incohérence de Mendès au sujet de Musset ne se rencontre pas quand il parle d'Alfred de Vigny. On sent chez lui une véritable admiration pour l'œuvre de Vigny, un enthousiasme sans borne, appuyé par toute sa théorie qui exige au théâtre, un style bien soigné, sinon parfait. Il se passionne pour « celui qui allait devenir un si noble poète était déjà un poète, et c'est en somme sans trop d'infériorité que, au point de vue du verbe, sa grandeur naissante s'est confrontée à l'énormité shakespearienne. » (12).

Puisque Catulle Mendès fut poète, c'est bien naturel

(10) *L'Art au Théâtre*, volume II, page 422.

(11) *L'Art au Théâtre*, volume II, page 421.

(12) *L'Art au Théâtre*, volume III, page 189.

qu'au théâtre il s'attache toujours au style. Comme dans la poésie un vers vaut un poème, dans le théâtre, le style vaut une pièce. Dans le théâtre d'Alfred de Vigny, Mendès trouve réalisé un style à la fois noble et grand. Pour lui, « Quitte pour la Peur » est un petit chef-d'œuvre où l'auteur non seulement devance, « mais surpasse les exquises piécettes qu'on appelle les Proverbes d'Alfred de Musset. » (13).

Dans la « Maréchale d'Ancre », drame brillant et éloquent, mais qui appartient plutôt au théâtre oratoire qu'au théâtre dramatique, Mendès voit une pièce que les théâtres feront bien désormais de laisser aux bibliothèques. « Là, sa place est marquée en haut lieu, à cause de la beauté du style. » (14).

*
**

Jusqu'ici, l'exposé de la critique théâtrale de Catulle Mendès se borne à l'œuvre des auteurs du passé. Cette critique, qui sert à placer l'auteur au point de vue du goût par rapport à quelques dramaturges connus, peut être considérée plutôt comme une préférence. Puis, après tout, ces auteurs n'offrent pas au critique l'occasion de juger une œuvre toute fraîche, étant donné que leur place dans l'histoire dramatique fut plus ou moins déjà acquise ou établie.

Mais le vrai domaine de la critique de Mendès est le théâtre moderne. Elle porte sur les auteurs moder-

(13) L'Art au Théâtre, volume III, page 189.

(14) L'Art au Théâtre, volume III, page 195.

nes et les pièces qui ont paru pendant la période où Mendès s'occupe de la critique au « Journal », c'est-à-dire entre 1895 et 1909. Il eut la bonne fortune de voir débiter au théâtre quelques dramaturges bien connus du public à l'heure actuelle. Cette étude ne s'occupe pas des reprises parce que souvent ce que dit Mendès à leur sujet n'est pas tout à fait personnel. Le grand intérêt de la critique de Mendès sur le théâtre moderne, c'est de représenter pour nous les impressions premières d'un public au sujet d'œuvres qui sont maintenant du domaine littéraire. Mendès écrit au jour le jour, sans préoccupation de style ni de littérature ; sa critique n'est que le miroir d'une époque.

Pour juger de cette multitude de pièces, Mendès n'avait pas le recul de temps nécessaire pour mettre en valeur la véritable portée d'une pièce de théâtre. Sa critique est plutôt la réaction spontanée d'un spectateur bien avisé au sujet de l'art dramatique qui se trouve assis sur les bancs du théâtre. Dans ce qu'il appelle des « brèves chroniques théâtrales », Mendès n'écrit que selon ses impressions du moment, qui restent d'ailleurs fort vivantes. Ces chroniques présentent un tableau fidèle de tout ce qui concerne l'appréciation de l'art dramatique et surtout le goût du public de cette époque. L'intérêt principal de Mendès réside dans cette critique de premier jet, la seule qui soit entièrement personnelle.

Au moment où Mendès écrit, un courant d'idées extraordinairement variées et nouvelles envahit le théâtre. Les principes posés par le Romantisme se dé-

veloppent en une efflorescence touffue de genres, d'idées, de tendances. On tend de plus en plus à la liberté absolue au théâtre et la seule règle du genre est de plaire à un public devenu beaucoup plus nombreux et désireux de nouveauté. Mendès ne peut se rendre exactement compte de ces divers courants d'idées puisqu'il en fait partie ; il juge les pièces selon leur propre valeur et séparées de tout mouvement et de toute école. Pour mieux comprendre cette critique dramatique, il paraît nécessaire d'étudier de plus près les idées de Mendès au sujet des pièces les plus différentes.

Au moment où Catulle Mendès devient critique au « Journal », la production théâtrale de Victorien Sardou, de Dumas fils, d'Emile Augier, de Scribe, d'Henri Becque, pour ne mentionner que quelques-uns des auteurs connus à cette époque, était épuisée. Mendès eut l'occasion de passer en revue quelques pièces de ces dramaturges, mais ce ne sont que des reprises. Ces reprises ne représentent pas la première impression de Mendès puisque ces pièces ont déjà pris leur place dans l'histoire dramatique et la critique de l'auteur ne devait pas avoir beaucoup d'influence sur tout ce qui concerne leur succès ou leur échec. Laissons ces œuvres qui appartiennent au passé pour aborder quelques genres de théâtre pour lesquels Mendès reste toujours intraitable. Il faut d'abord voir ce qu'il écrivit au sujet du vaudeville, de l'opérette et du mélodrame qu'il déteste ; ensuite la critique de Mendès au sujet de certains auteurs représentatifs de son époque.

Mendès remarque souvent qu'il aime le vaudeville et l'opérette : « Je veux dire tout de suite que j'adore le Vaudeville et que je raffole de l'Opérette. » (15). Mais cela dit, il fonce sur les infortunés comme le taureau sur la rouge muleta que lui présente le toréador. On peut croire qu'il mettait quelque ironie à proclamer son goût pour ces genres-là, ou peut-être avait-il l'air d'y insister pour ne pas sembler avoir un parti-pris. Ici quand on dit parti-pris, c'est plutôt dans le sens d'un parti-pris né d'une sincère conviction. Malgré tout ce qu'il dit, Mendès est dur pour le vaudeville. « Le pire genre théâtral, c'est le vaudeville. » (16).

Mais il est un peu difficile d'arriver à une conclusion nette au sujet de ce qu'il en pense tant il y a de flottement entre ce qu'il écrit sur le vaudeville en général et ce qu'il écrit quand il fait la critique d'une pièce de ce genre. Mendès considère les vaudevillistes comme des ennemis, c'est-à-dire des ennemis de l'art.

Si on semble insister, c'est parce que le vaudeville était très aimé du public à cette époque, malgré tout ce que Mendès a fait pour détourner le bon public et les directeurs de théâtre vers un genre plus littéraire. Mais si Mendès n'aime pas le vaudeville, ce qui est notre opinion, c'est parce qu'il s'éloigne de tout ce qui représente l'art au théâtre, c'est aussi parce qu'il présente peu d'originalité, les vaudevillistes se bornant à emprunter quelques drôleries à beaucoup d'immémoriaux vaudevilles, à peine drôles eux-

(15) L'Art au Théâtre, volume I, page 1.

(16) L'Art au Théâtre, volume I, page 125.

mêmes. « Il ne faut point se souvenir de tous les vaudevilles auxquels celui-ci ressemble. » (17).

Pourtant au théâtre, Mendès aime l'excès ; il aime le rire et quand un vaudeville, sans aucune prétention artistique ou littéraire, fait rire tout le monde, il l'accepte, et de plus il paraît content. « Puisqu'il ne s'agit pas du tout de littérature ni d'art, d'aucune espèce d'art... puisque, en un mot, il s'agit uniquement de faire rire, par n'importe quel moyen, de quoi se plaindrait-on, ayant ri ? Ah ! que l'on a ri ! » (18).

Un autre genre de théâtre qui manque de toute valeur littéraire, c'est le vieux mélodrame. Contre ce genre de distraction, que Mendès appelle « le bas mélodrame », il se met en colère. Il n'y voit aucune espèce de beauté, et toutes ces histoires d'empoisonnements, de vols, d'assassinats, de navires sombrant dans l'horrible mer, l'agacent. Il écume et lui lance à la tête des adjectifs qu'il va extraire tout exprès des mystères de la langue française. Autant il est dur pour ce genre de théâtre, autant il est rude et exigeant pour les mélodramaturges qui se croient souvent des auteurs tragiques. « L'imbécillité des mélodramaturges est infinie, comme la bonté des dieux, qui aiment le rire des hommes. » (19).

Il est évident que le bas mélodrame n'a pas de place dans le domaine de l'art, mais il y a un public assez étendu qui se réjouit à ce divertissement et Mendès

(17) L'Art au Théâtre, volume II, page 461.

(18) L'Art au Théâtre, volume II, page 461.

(19) L'Art au Théâtre, volume I, page 14.

ne peut totalement l'ignorer. Alors, que fait le critique ? Il tourne le mélodrame en ridicule, il se moque des auteurs, des situations où tant de personnages, tant d'incidents se reconnaissent dans le tas, et s'en tirent, vaille que vaille ! « ... et l'imbécillité d'une intrigue où se rejoignent en le plus niais et le plus assommant des imbroglios — honnête jeune homme qui a fait un faux, jeune demoiselle qui se jette du haut des ponts..., père souillard qui reconnaît sa fille en l'honnête demoiselle... aurait enfin, dis-je, obligé à se fâcher le plus débonnaire public de la terre. » (20).

Mendès refuse de prendre au sérieux le mélodrame. Peut-être en le raillant voit-il un moyen de diminuer son influence sur le public ? S'il n'y trouve aucun rapport avec l'art, certainement il trouve dans le vieux mélodrame de quoi faire rire et Mendès aime énormément le rire. « Certes, le Pont Vivant, c'était bête, mais c'était bête avec une extravagance qui atteignait à la bouffonnerie, qui obligeait à se tordre... » (21).

C'est dans la critique du mélodrame que Mendès est le plus amusant. Il y trouve l'occasion de s'abandonner à sa nature rieuse et ironique ; il saisit avec joie le moment de tourner en ridicule le côté grotesque de ce genre de théâtre. « Mais il faut raconter la pièce, allons, il n'y a pas à barguigner, il le faut, ça ne va pas être commode. » (22). Puis, après avoir raconté la moitié de l'histoire d'une façon très spirituelle, il

(20) L'Art au Théâtre, volume II, page 148.

(21) L'Art au Théâtre, volume II, page 148.

(22) L'Art au Théâtre, volume I, page 18.

ajoute : « Ouf, j'en suis hors, et tout cela n'a pas la moindre importance. » (23).

Encore dans la même veine d'humour, Mendès présente le tableau d'un tunnel, qui sert comme décor pour un mélodrame, tunnel énorme et profond, d'où sort, pour écraser sur la voie l'honnête homme, une locomotive, mais une toute petite locomotive : « Comme une feuille de carton, grande comme un jouet d'enfant... si drôle, avec ses petits yeux de papier rouge et sa petite fumée de papier gris... qu'un immense éclat de rire fit tressauter toute la salle. » (24).

En somme, Mendès fait tout son possible pour tourner en ridicule le vieux mélodrame si cher à nos ancêtres. Et précisément, cette façon de le représenter est le moyen le plus sûr de le faire tomber dans l'estime du public.



On a déjà remarqué qu'au théâtre Catulle Mendès aime l'excès, le rire, et la bouffonnerie poussée à ses limites extrêmes. Il n'aime ni la mi-drôlerie ni le mi-comique. La farce lui plaît lorsqu'elle est spirituelle, dépourvue de toute espèce de grossièreté ; lorsque l'auteur la ramène à la vérité ; lorsque l'écart est profond entre l'image comique de la vie et la vie ; enfin lorsque l'observation du vrai se trouve confondue avec la fantaisie. Pourtant, dans la farce, comme dans toute œuvre théâtrale, Mendès demande un style soi-

(23) L'Art au Théâtre, volume I, page 23.

(24) L'Art au Théâtre, volume II, page 148.

gné. Même si le genre n'est pas de haute valeur au point de vue purement littéraire, ce n'est pas une raison pour négliger totalement la syntaxe française, ni pour employer des expressions grossières et vulgaires; il faut que la farce garde une sorte d'élégance cachée.

Toutes ces qualités, Mendès les trouve dans l'œuvre de Georges Courteline. Il signale aussi chez Courteline, le don qu'on trouve chez quelques grands auteurs comiques, Molière par exemple, c'est que l'auteur, après nous avoir fait rire, nous donne envie de pleurer. Nous rions de la façon dont Courteline présente la vérité, mais en y réfléchissant, c'est justement cette vérité qui nous rend triste. C'est ainsi que Mendès écrit au sujet d'une pièce de Courteline : « La Paix chez Soi » : « Sursauts de plaisir, éclats de rire, et quelque émotion çà et là. En effet, cette comédie, c'est un menu chef-d'œuvre délicat et farce, extravagant, — non sans une réalité si vivante, si finement observée — et mélancolique ; non moins délicieux dans la gaieté que dans la tristesse ; quand c'est fini de rire, on a envie de pleurer. Il n'appartient qu'aux grands auteurs comiques de faire sortir du rire une rêverie penchée aux douleurs humaines. » (25).

Selon Mendès, le temps est venu où l'on ne croit plus que, pour être « amusant », il soit indispensable d'ignorer toute beauté de langue. Il voit dans l'œuvre de Courteline, les poètes et les humoristes réconciliés dans un même respect de la littérature. « Le soin de bon style, même dans l'extrême farce, Georges Cour-

(25) *Le Journal*, 26 novembre 1903.

teline et Jules Lévy en ont donné l'expression dans leur bouffonne comédie. Bouffonne ? oui, très acerbé aussi, et intense, et troublante, comme l'est presque toujours la joie de Georges Courteline, cette joie sous laquelle il y a une pensée faite de l'observation du vrai. » (26).

Ce qui plaît à Mendès chez Courteline, c'est cette gaieté endiablée, cette originalité qui fait de la farce un genre renouvelé. Mendès demande toujours que l'on soit original et stigmatise la banalité de la pensée. Voilà comment il critique « Viveurs » de M. Henri Lavedan : « La très attentive sympathie qui m'incline vers quelques écrivains nouveaux dont l'auteur de « Viveurs » n'est pas le moindre, ne saurait pas m'empêcher de leur dire qu'ils feront bien de se défier de tant de frivoles brios et de petites amusettes. » (27). Mais par ailleurs il apprécie beaucoup le théâtre de M. Lavedan. Ses comédies gaies, badinage frivole et léger, qui mettent en scène la vie du grand monde et semblent un compromis entre la farce et la comédie de mœurs sont très appréciées par Mendès. Voici comment il juge le « Nouveau Jeu » représenté au théâtre des Variétés, le 8 février 1898. « Claire, preste, drôle, si drôle, la menue action va, revient, s'échappe, rit et gambade, et s'emballe, secouée, fouettée, éperonnée, par les mille petits coups de lanière et les mille petits coups d'éperon d'un esprit de tous les diables. Ah, comme on a ri ! Je ris encore... » (28).

(26) *Le Journal*, 19 décembre 1899.

(27) *L'Art au Théâtre*, volume I, page 277.

(28) *Le Journal*, 9 février 1898.

Il n'apprécie pas moins la comédie sérieuse de M. Lavedan. Ces pièces lui semblent mettre en jeu des idées qui s'affrontent ; elles prennent ainsi une portée philosophique. Dans « Le Duel », drame d'idées, mais où les idées sont vécues et non pas discutées, M. Lavedan met en scène la lutte entre la foi mystique et la philosophie humaine. « Le Duel... nous montre la lutte entre la foi, tarée par l'amour de la beauté, par la transposition profane du rêve en une forme harmonieuse, de cette foi déchue jusqu'au plaisir d'un charme spirituellement et presque sensuellement subjectif et la positivité, précise, brutale, écarteuse du songe et du mensonge. » (29).

Ces deux dernières citations servent aussi comme exemples du style un peu trop romancier de Catulle Mendès, tendance déjà remarquée dans sa critique musicale. L'impression est un peu vague, grâce à toute une série d'adjectifs ou de verbes qui manquent de précision. Mais cette tendance à pencher vers le côté descriptif est beaucoup moins fréquente dans la critique théâtrale de Mendès que dans sa critique musicale.

A l'époque où Catulle Mendès faisait de la critique, le théâtre semblait représenter un vaste champ de bataille. Le public, devenu de plus en plus nombreux, courait de théâtre en théâtre en quête de divertissement. Les directeurs n'avaient qu'à choisir, puisque des pièces de tous les genres étaient à leur disposition.

(29) *Le Journal*, 21 avril 1905.

En dehors de la farce bien représentée par Courteline, la comédie gaie et la comédie sérieuse remarquablement représentées par M. Lavedan, il y avait aussi le théâtre romanesque, le théâtre d'idées, l'humanisme dans le théâtre et la subconscience. Il y avait place pour tous les auteurs dramatiques, pour les auteurs de talent bien entendu, et chaque genre de théâtre se trouvait bien représenté par des dramaturges connus à l'heure actuelle.

On a remarqué que le théâtre romantique est mort, ce qui en principe est vrai, mais tant qu'il y aura un théâtre et un public, il y aura aussi des drames romantiques. En 1903, Victorien Sardou touche à la fin de sa prodigieuse production théâtrale. Le 14 décembre 1903 fut représenté « La Sorcière », de Sardou, sur le Théâtre Sarah-Bernhardt. Mendès eut toujours horreur des pièces « bien faites » et traitait avec dureté tous les drames de cet auteur. Cette fois, tout en méprisant « La Sorcière », Mendès ajoute quelque ironie, ce qui est rare, dans sa critique. « Ce sont des batailles de figurines en bois. M. Victorien Sardou est le Philidor du théâtre. Cependant, il me semble bien que, cette fois, l'auteur de la Tosca et de Théodora a voulu s'efforcer vers un air de simplicité ; en outre, il paraît s'être piqué de quelque littérature : nous avons entendu ça et à des phrases dites poétiques. » (30).

Connaissant le goût et le tempérament de Catulle

(30) *Le Journal*, 15 décembre 1903.

Mendès, on comprend facilement la joie du critique quand il se trouve devant une pièce d'Edmond Rostand. Avec Rostand, Mendès a vraiment des affinités dramatiques. L'œuvre de Rostand ressemble à l'œuvre théâtrale de Catulle Mendès, au point de vue du pittoresque et de l'emphase. Mendès voit-il en Rostand ce qu'il a voulu être ? On ne peut le contester, mais dans l'œuvre de ces deux auteurs se trouve la même souplesse dans la versification, la même extravagance d'expression. Pourtant Rostand est arrivé non seulement à créer un grand public, pour ses pièces, pendant sa vie, mais aussi à garder à son œuvre beaucoup d'intérêt à l'heure actuelle, tandis que Mendès reste essentiellement un dramaturge de son temps.

L'enthousiasme de Catulle Mendès pour l'œuvre d'Edmond Rostand est à la fois sincère et chaleureux. Et on sent encore aujourd'hui, en lisant Mendès, l'émotion déchaînée par la première représentation de « Cyrano de Bergerac » au Théâtre de la Porte-Saint-Martin, le 29 décembre 1898. Mendès est aussi passionné que la foule, et peut-être cela prouverait-il encore les tendances romantiques de ce parnassien convaincu ! « Et le succès de Cyrano de Bergerac a été si grand, si unanime, si ardent, si furieux et si prometteur de tant de représentations, où viendra s'abreuver de joie et d'héroïsme l'admirable âme populaire de Paris. » (31). Pourquoi ce succès éclatant ? Selon Mendès, parce qu'il consacre le retour à Paris de la vraie poésie et de l'idéal.

(31) L'Art au Théâtre, volume III, page 512.

Cette critique de Mendès semble un peu influencée par la réussite de « Cyrano ». Ce sont surtout des louanges qu'il décerne à l'auteur, plutôt qu'une analyse de la pièce. Il semble avoir été principalement ébloui par la gaieté, l'envolée héroïque, les fanfaronnades de « Cyrano » ; cette pièce lui paraît plus gaie que sentimentale. « Qui veut de la joie ? en voici, à profusion, toujours et toujours, et encore après encore... Jamais le lyrisme héroï-bouffon n'avait rayonné avec plus d'abondant et d'éblouissant et d'inextinguible brio. » (32).

Dans l'œuvre de Rostand, Mendès voit revivre le romantisme. Il faut y insister puisque le succès d'Edmond Rostand, au moment où le romantisme fut considéré comme d'une autre époque, fournit à Mendès l'occasion de proclamer la gloire de Victor Hugo et de Shakespeare. La joie de Mendès est à son comble et peut-être voit-il en Rostand un champion qui va porter le drapeau du romantisme au-dessus de tous les mouvements qui se combattent alors au théâtre.

Autant Mendès acclame le succès de « Cyrano », autant il s'enthousiasme pour la réussite de « L'Aiglon » représenté au Théâtre Sarah-Bernhardt le 16 mars 1900. Et voilà le rêve de Mendès réalisé, le triomphe du romantisme. « Applaudissements, acclamations, trépignements, tout un beau délire de fête. Voilà comment le Drame romantique est mort... héroïque dans « Cyrano de Bergerac », le voici, dans

(32) L'Art au Théâtre, volume III, page 503.

« L'Aiglon », pareil à la fois à une chronique shakespearienne et à un rêve d'histoire. Mais en toutes ces manifestations, il demeure, triomphalement, le drame qui a été « Cromwell », « Hernani », « Ruy Blas... » (33).

L'occasion s'offrit si rarement à Mendès de faire la critique d'une nouvelle pièce romantique qu'il en profite pour se déclarer une fois encore le disciple de celui qui reste toujours le Maître des Maîtres, Victor Hugo. « Pour ceux dont ce fut le noble soin de ne pas laisser s'éteindre, après les maîtres qui l'allumèrent, le flambeau romantique, la joie est profonde de le voir rayonner encore tant de splendeur, dans la nouvelle main qui le secoue éperdument. » (34).

En passant, Mendès se donne le plaisir de remarquer que Rostand est plus romantique que lui-même, lui qui est romantique, mais qui reste attaché au groupe parnassien.¹ « Moi, romantique, sans doute, et jusqu'à la rage, je suis de ceux du Parnasse, — M. Rostand est trop jeune pour en avoir été, — et, le Parnasse, c'est le romantisme classique. » (35).

Grâce à Edmond Rostand, le théâtre romantique a eu un réveil assez soudain. Son étonnant succès fait naître de nombreuses pièces dans ce genre, d'abord parce qu'à ce moment il y avait quelques auteurs vraiment doués comme poètes et dramaturges, romantiques de goût et de tempérament qui voyaient dans

(33) *Le Journal*, 16 mars 1900.

(34) *Le Journal*, 16 mars 1900.

(35) *Le Journal*, 16 mars 1900.

le succès de Rostand l'occasion propice pour faire représenter leurs pièces ; ensuite parce que le public, ennuyé du prosaïque vaudeville, du réalisme, du naturalisme, semble solliciter un changement. Pour le moment, on est tourné vers le passé, vers le drame romantique où se trouve plus de rêve, de grandiose et de pittoresque. Parmi des auteurs romantiques après Rostand, il faut placer Jean Richepin.

Dans la critique théâtrale de Catulle Mendès, on trouve souvent non seulement un compte rendu d'une pièce, mais aussi l'exposé d'une théorie chère à l'auteur. Mendès, qui connaissait à fond son métier, n'y insiste pas, il ne veut pas se lancer dans une discussion, mais assez délicatement en passant, il se donne la liberté d'exposer quelques principes. Tout en reconnaissant le succès éclatant du « Chemineau » de Richepin, représenté au Théâtre de l'Odéon, le 16 février 1897, Mendès profite de l'occasion pour présenter ses idées au sujet de la poésie sur la scène. « Car nous avons admiré de nobles vers, puissants, sonores, abondants en images, et à la beauté desquels concourt une opulence de mots, si nombreuse, que jamais aucun poète n'en prodigua de telle. » (36). L'enthousiasme de Mendès est spontané et sincère, l'admiration d'un poète pour le talent d'un autre. Il ajoute ensuite : « Tout de même, il faut que je dise à M. Jean Richepin que je ne suis pas tout à fait de son avis, quant à l'emploi de la forme poétique au théâtre. Je suis

(36) L'Art au Théâtre, volume III, page 107.

porté à croire que le vers ne saurait s'appliquer à tous les sujets dramatiques, qu'il convient surtout, soit aux drames d'époque ancienne où la familiarité s'originalise de pittoresque, soit aux drames de pur rêve, dénués de toute banale contingence... » (37).

Ici se trouve un des principaux intérêts de la critique de Mendès. Le lecteur est non seulement renseigné au sujet d'une pièce, mais peu à peu, grâce aux idées personnelles de Mendès, suggérées plutôt qu'affirmées, il peut juger plus clairement, plus intelligemment n'importe quel genre de théâtre.

*
**

Exception faite pour le vaudeville et le mélodrame, la critique de Catulle Mendès est en général très impartiale. Ce qu'il demande, c'est de bien faire ce qu'on se propose comme but. S'il n'est pas toujours aussi enthousiaste, au moins est-il juste. Les pièces de thèses, d'idées, ne l'intéressent pas autant que la légende ou l'irréel, mais il ne juge ces pièces que d'après l'intention de l'auteur, sans mettre en jeu son goût personnel. C'est ainsi qu'il fait pour le théâtre de Paul Hervieu, qui représente des pièces d'idées, et où l'auteur cherche à résoudre un problème abstrait plutôt qu'à intéresser le spectateur sur la destinée des personnages qui se trouvent devant telle ou telle situation. Ces pièces, au sujet du divorce, de la famille, de la paternité ne sont certainement pas pour plaire

(37) L'Art au Théâtre, volume III, page 108.

beaucoup à Mendès, mais il y trouve la sincère conviction d'un auteur fortement doué.

C'est ainsi qu'il écrit au sujet des « Tenailles » de Paul Hervieu, joué pour la première fois le 27 septembre 1895 au théâtre de la Comédie-Française : « M. Paul Hervieu nous offre un bel exemple de drame simple. Nul artifice. Point de ruse, point de détour. C'est le déroulement net, égal, d'une voie droite ; et, de tous les points de l'action, très claire, transparaît la très claire et très haute pensée. » (38). On voit d'après cette critique qu'une fois Mendès en présence d'une pièce de Paul Hervieu, son enthousiasme devient moins chaleureux, et même son langage semble être influencé par la sobriété et la tension dramatique de ces drames. Il rend largement justice au talent de l'auteur, mais toute la force de sa plume y manque. Dans un cas pareil, Mendès se contente de raconter l'histoire du drame sans y entrer trop en détail.

Mendès reste ainsi fidèle à ses théories ; il remplit son travail d'une façon digne, mais doit-on le dire, l'impression reste assez froide et impersonnelle surtout venant d'un critique qui, ordinairement, se montre plus vif. Dans la critique d'une autre pièce de Paul Hervieu, « La Loi de l'Homme », représentée au Théâtre de la Comédie-Française au mois de février 1897, il n'y a qu'un passage qu'on peut considérer comme ayant une valeur critique. Il est au commencement de l'article. « Claire, prompte, sûre, dure, sans

(38) L'Art au Théâtre, volume I, page 178.

vaine sensiblerie, mais non sans intensité d'émotion, sans malice de métier, mais avec une nette volonté vers le but, sans emphase de langage ni fanfreluche de style, la pièce se précipite et, de scène en scène... saute vers une situation, au troisième acte, hardie, hautaine, absolument poignante... et le nom de l'auteur a été acclamé, justement. » (39). La suite d'un assez long article est consacrée à l'histoire du drame et à l'interprétation. Ici se retrouve Catulle Mendès critique de métier ; il y manque Catulle Mendès esprit jeune et enthousiaste.

Devant le théâtre d'idées représenté par François de Curel, Mendès semble montrer beaucoup de réserve. Le talent de Curel consiste à donner la vie et une puissante individualité aux personnages qui représentent des idées, et à les opposer impartialement les uns aux autres. Il pose la question, puis il refuse de la résoudre ; il pousse le spectateur à chercher et à prévoir. Mais pour Mendès, cela ne suffit pas. Le spectateur au théâtre s'attend à une conclusion de l'auteur ; il forme ses opinions en prenant la conclusion de l'auteur comme base d'argumentation. Et voici comment Mendès résume le dénouement du « Repas du Lion » de François de Curel : « Quel enseignement l'auteur a-t-il prétendu tirer de ce dénouement ? C'est un fait divers, non pas une conclusion ; et l'on demeure étonné... d'une si manifeste indécision et, disons-le, d'une telle incohérence, dans l'œuvre d'un penseur aussi grave que François de Curel. » (40).

(39) L'Art au Théâtre, volume III, page 96.

(40) L'Art au Théâtre, volume III, page 451.

Mais il ne faut pas donner l'impression que Mendès n'apprécie pas le talent de Curel. L'art dramatique de Curel est aussi loin que possible de l'œuvre théâtrale de Mendès. « Cependant, je demeure plein d'admiration devant l'œuvre nette, claire, sûre et volontaire de M. François de Curel. » (41). Et encore : « Il ne me souvient pas d'avoir vu si précisément, si fixement... s'établir les situations, les sentiments, les caractères de personnages de théâtre. » (42).

Dans « La Fille Sauvage », Mendès voit un conte philosophique qui se développe en demandes et réponses, des idées plutôt destinées, semblerait-il, à la réflexion du lecteur solitaire et pensif. « La Fille Sauvage » expose des idées d'un vif intérêt, mais le développement en est ennuyeux au théâtre. Si le genre théâtral ne plaît pas beaucoup à Mendès, le critique ne manque pas cependant une occasion d'exprimer son admiration pour le style fort et hautain de cet auteur. « Pour ce qui est du style de M. François de Curel, la tenue en est toujours parfaite. » (43).



En groupant l'œuvre de quelques auteurs représentatifs du mouvement au théâtre entre 1895 et 1909, on voit l'ensemble de la critique théâtrale de Catulle Mendès. Il écrivait au jour le jour, et il se répète. Une partie de sa critique n'offre pas d'intérêt parce qu'il

(41) L'Art au Théâtre, volume II, page 112.

(42) L'Art au Théâtre, volume II, page 106.

(43) *Le Journal*, 18 février 1902.

fut obligé de passer en revue toutes les pièces représentées, même celles qu'il savait d'avance de peu de valeur. « En cette seule journée, la critique a été conviée à écouter dix-huit actes, dans quatre théâtres fort éloignés les uns des autres. » (44). Pour bien comprendre comment il jugeait le théâtre de son temps, il semble essentiel d'exposer sa critique d'après ce qu'il écrivit au sujet de certains auteurs qui restent vivants dans l'histoire du drame.



Il est à remarquer que, quand Catulle Mendès avait l'occasion de critiquer une pièce qui au point de vue de la conception ne lui plaisait pas, il cherchait à en trouver le bon côté sans y faire entrer ses convictions. C'est ainsi qu'il fait au sujet du théâtre d'Henri Bataille, théâtre assez pessimiste, d'ailleurs. Assurément, l'histoire de la « Lépreuse » doit être trop mélancolique pour Mendès, mais il se détourne du drame pour admirer le style soigné de Bataille. On a déjà signalé que Mendès peut accepter tout sur la scène, sauf la négligence de la langue. Or, chez Bataille, il avait ce qu'il désirait et le critique se contente de raconter l'histoire d'un de ces drames presque sans émotion pour consacrer la partie personnelle de sa critique au style. « Le charme y naît surtout du langage des gens, si doucement évocateur des chansons populaires et des contes dont nous fûmes bercés. Nul patoisement, nul

(44) *Le Journal*, 23 janvier 1909.

archaïsme même, et cependant, — sans doute par de mystérieux rythmes qui s'avouent à peine, et par, ça et là, des assonnances et par des refrains qui sont, dans les discours, comme des citations proverbiales, — une naïveté de passé ingénu et un délicieux lointain d'âmes. » (45).

Dans les drames de Bataille, c'est toujours les abondantes envolées lyriques, les heureuses inventions d'images et la poétique précision du langage qui attirent Mendès. « Somme toute, une soirée extrêmement heureuse ; et voici que M. Henri Bataille, sans démériter de l'estime des lettrés, a conquis la faveur de tout le grand public. » (46).

Au sujet du théâtre de M. Maurice Donnay, qui présente des âmes inquiètes ou troubles, théâtre d'analyse assez triste qui a une tendance à empêcher l'homme d'être vraiment heureux, Mendès enrage. Il admire l'auteur parce qu'il a bien fait ce qu'il a voulu faire, mais il semble détester les sujets de ces pièces. C'est assez rarement que Mendès se montre si violemment opposé aux idées d'un auteur de talent. Rien qui puisse donner une idée de cette violence autant que la critique de Mendès au sujet des « Amants », représentés sur le Théâtre de la Renaissance, 5 novembre 1895. « Ainsi, tenez, la pièce de M. Maurice Donnay, je la déteste. Mais je l'admire. » (47). Ce que Mendès approuve, c'est le brillant, l'éclatant succès de la

(45) L'Art au Théâtre, volume II, page 227.

(46) *Le Journal*, 28 février 1908.

(47) L'Art au Théâtre, volume I, page 236.

pièce ; ce qu'il admire, c'est l'esprit de l'auteur. Mais il déteste ce drame. « Ça, de l'amour ! Ça, des amants ! Ah ! nom de nom de nom... Tenez, pendant la représentation, le désir me hantait, violent, incoercible, que tout à coup, parmi toute cette pleutrerie, parmi tout cet eunuquat, surgît, imprévu, absurde, ridicule, mais vivant, tonnerre de Dieu ! un romantique héros clamant, voire en l'abominable prise de quelque Petrus Borel, les saines furies de la passion victorieuse de tous les accommodements, de toutes les restrictions, de tous les devoirs, ou qu'apparut, obscène, hideux, mais énorme et sincère, l'un des violents rôdeurs dépenaillés, déguenillés et déboutonnés qui, dans les venelles suburbaines, érigent, pareils à des faunes, l'impudence triomphante de leur sexualité ! Mais l'auteur est louable. Car il a fait ce qu'il a voulu. » (48).

Ce qui a souvent été dit, c'est que Mendès fut le poète de l'amour, mais de l'amour bien romantique et de la conception de M. Donnay, il enrage. Cet article est un exemple d'ailleurs assez rare de la violence de Mendès une fois en marche. Puis, plus tard, on sent un peu de changement dans l'attitude de Mendès. Au sujet de la « Douleureuse », il écrit : « Il a montré mieux que jamais tous ses défauts agréables, avec des qualités imprévues ; si bien que ceux qui l'aimaient, l'adoreront ; et ceux qui ne pouvaient le souffrir commenceront à l'aimer. » (49).

(48) L'Art au Théâtre, volume I, page 239.

(49) L'Art au Théâtre, volume II, page 255.



« Edmond Sée. Retenez ce nom. Je le crois destiné à une très belle renommée. Qu'un jeune homme, — un très jeune homme m'assure-t-on — soit doué d'une si pénétrante subtilité d'observation, d'une telle faculté d'expression, c'est absolument extraordinaire. » (50). Voici ce qu'écrivait Catulle Mendès après la première représentation de la « Brebis » d'Edmond Sée, jouée au Théâtre de l'Œuvre au mois de mai 1896. L'opinion de Mendès était bien fondée puisque cette pièce est entrée en 1926 au répertoire de la Comédie-Française. Ici se trouve combiné non seulement la critique d'un homme de métier, mais l'enthousiasme personnel de Mendès. Il rapproche Edmond Sée de Marivaux et de Villiers de l'Isle-Adam.

Dans sa critique, Mendès se laisse aller à philosopher un peu, ce qui ajoute un certain charme, une certaine intimité qui relèvent la critique d'un simple compte rendu. Le critique semble causer avec le lecteur, et oublier peut-être son métier. Dans la « Brebis », Edmond Sée insiste particulièrement sur l'imbécillité de la femme. « Ah, combien il a raison. En réalité, — pour des raisons que je n'ai point le temps d'énumérer ici, mais que j'ai souvent signalées, — l'homme n'est dupe de la femme que s'il le veut bien, mais la femme est la dupe de l'homme, très souvent, sans le vouloir. » (51).

(50) L'Art au Théâtre, volume III, page 88.

(51) L'Art au Théâtre, volume II, page 256.

On comprend pourquoi Mendès appelait ses articles de critique des « brèves chroniques » ou « causeries théâtrales ». Il fait de la critique, mais il donne l'impression non seulement de parler directement au lecteur d'une pièce qu'il vient de voir jouer, mais de profiter de l'occasion pour exposer quelques théories, donner un petit résumé de l'histoire dramatique, enfin philosopher sur la vie. En cela consiste un des charmes de son œuvre.



Catulle Mendès met en mouvement tout ce qu'il touche. Il aime la vie, mais la vie pleine d'espoir, pleine de joie. Il fait rayonner le bonheur grâce à son esprit qui restait toujours très vif, très jeune. En somme, il est un optimiste. La mélancolie, la tristesse, le désespoir n'ont pas de place dans le caractère de ce grand romantique. Il habite le monde de rêve, de chimères, où « tout s'arrange » pour le bonheur de tout le monde. On peut trouver ici la raison de son enthousiasme pour les petites comédies d'Alfred Capus, comédies qui avaient beaucoup de succès grâce à un optimisme facile. « Car on est toujours sûr, — réalistes, instruisez-vous, — de charmer, d'emporter et d'exalter la foule avec de l'audace, de l'amour et de l'espoir. » (52). Cette idée est non seulement vraie de la pièce dont il parle, mais elle est une conviction et un trait de caractère de Mendès.

(52) L'Art au Théâtre, volume III, page 276.

Mais Mendès demande qu'une comédie soit une comédie, une farce une farce, et il stigmatise l'indécision qu'il trouve quelquefois dans l'œuvre de Capus. « J'aimerais énormément être de l'avis de quelqu'un, si je savais l'avis dont est ce quelqu'un ; mais si ce quelqu'un n'est d'aucun avis, comment voulez-vous que je sois de son avis moi-même. » (53). Il lui faut la comédie intense ou la farce énorme.

Cependant, Mendès reste en grande admiration devant les charmantes comédies de Capus, puisqu'il écrit plus tard au sujet de « La Bourse ou la Vie » : « Et quel joli art d'écrivain, sans excès de « littérature ». Ou plutôt, voici de la parfaite « littérature théâtrale. » (54). Et encore, à propos d'une autre pièce du même auteur, « La Veine » : « En vérité, voici une des réalisations les plus parfaites de cette sorte de théâtre assez intéressant, vers lequel s'efforce toute une jeunesse délicate, adroite, subtile, sinon enthousiaste. » (55).

L'œuvre critique de Catulle Mendès se termine en 1909 : à l'heure actuelle il n'y a que quelques dramaturges qui, débutants à l'époque de Mendès, écrivent encore pour le théâtre. Il faut en signaler deux parce que les pièces de ces auteurs sont tout à fait à la mode. Il s'agit du théâtre de M. Henry Bernstein et de M. Sacha Guitry.

En ce qui concerne ces deux dramaturges, la criti-

(53) L'Art au Théâtre, volume III, page 375.

(54) *Le Journal*, 5 décembre 1900.

(55) *Le Journal*, 3 avril 1901.

que de Catulle Mendès n'est pas très étendue à cause de la jeunesse des auteurs, et du fait que Mendès eut peu d'occasion d'assister à des représentations de leurs pièces avant sa mort. Le grand intérêt réside dans ce que Mendès écrivit sur l'avenir de M. Bernstein et de M. Guitry au théâtre. L'opinion de Mendès se trouve là encore magnifiquement réalisée, car ces deux auteurs occupent une place de premier rang parmi les dramaturges contemporains.

Une des premières pièces de M. Bernstein est « La Rafale » représentée au Théâtre du Gymnase au mois d'octobre 1905. Et voici ce que Catulle Mendès en dit : « Certes, elle (la pièce) vous paraîtra intéressante par son action même ; mais, — je vous l'ai déjà dit, — ce qui vous causera une émotion vraiment poignante, ce qui vous permettra de croire que M. Henry Bernstein est en vérité l'un des plus sûrement, des plus hautement doués parmi les nouveaux dramaturges, c'est la formidable vie qui anime... » (56). C'est un des rares dons de Mendès de ne pas regarder seulement la première œuvre d'un dramaturge qui débute au théâtre, mais d'aller plus loin, de chercher ce que sera l'avenir de l'auteur une fois que son talent se révélera dans toute sa force.

Dans une autre critique qui concerne la « Griffes » de M. Bernstein, représentée au Théâtre de la Renaissance, au mois d'avril 1906, Mendès montre le même enthousiasme. « Voici de quoi étonner, offenser même,

(56) *Le Journal*, 21 octobre 1905.

les mièvres sensibilités mondaines. Il ne s'agit pas du tout, cette fois, de pleurer une petite larme, d'un bout de cil, en souriant de l'autre côté d'un coin de lèvres. M. Henry Bernstein nous donne, ou plutôt nous impose du fier droit de son talent, un vrai drame, rude et fort, poignant. En vérité, je ne sais pas au théâtre contemporain, d'œuvre plus cruelle, et, sans mélodrame, plus atroce. » (57).

Dans un autre genre de théâtre encore, celui de M. Sacha Guitry, Mendès trouve beaucoup à admirer étant donné que ces pièces représentent l'œuvre d'un écrivain qui débute au théâtre. De même que pour les pièces de M. Bernstein, la critique du théâtre de M. Guitry n'est pas très approfondie, mais tout de même, Mendès, avec son don de pénétration, voit en celui-ci un vrai homme de théâtre.

Sa première critique concerne la pièce qui s'intitule « Chez les Zoques », représentée au Théâtre Antoine, au mois de novembre 1906, comédie de M. Sacha Guitry. « Mais la comédie de M. Sacha Guitry est infiniment gaie, spirituelle, jolie... Oui, sans doute, il y a, dans les piécettes de ce nouvel auteur, toute la fraîcheur, tout l'éphémère agrément de la première jeunesse. Mais déjà, on y découvre mieux. » (58).

Il ne faut pas donner l'impression que Mendès approuve tout dans l'œuvre de jeunesse de M. Guitry, mais sa compréhension du travail d'un homme de théâtre le porte à voir ce qu'il y a dans son œuvre

(57) *Le Journal*, 19 avril 1906.

(58) *Le Journal*, 6 novembre 1906.

qui soit de bon augure pour l'avenir. Une autre critique fort intéressante est celle qui concerne « La Clef », représentée au Théâtre Réjane, au mois de mai 1907. Voit-on dans cette critique quelques fautes qui existent encore dans certaines pièces de cet auteur ? « Dans « La Clef » les scènes se suivent sans s'exiger l'une l'autre. Il pourrait arriver, à plus d'un moment, le contraire de ce qui arrive, sans que l'incohérence générale en parut aggravée. Et M. Guitry a tort de croire que l'Imagination, c'est le Hasard... Ce que je crois la vérité, c'est que M. Sacha Guitry travaille trop vite... et un avenir sans doute admirable est promis à ce jeune homme s'il consent à la Patience et à l'Effort. » (59).



Malgré les difficultés assez considérables que présente l'histoire au théâtre, il y aura toujours quelques dramaturges qui tentent la fortune en tâchant de faire revivre les héros du passé. Ici on ne parle pas des drames historiques bien romancés, mais au contraire drames historiques où l'auteur prend la responsabilité de représenter un personnage qui existait autrefois ou un événement qui se passait dans un temps précis. Ces drames sont de la réalité, si l'auteur accomplit ce qu'il s'est donné pour but. D'après la théorie de Catulle Mendès au sujet de l'histoire sur la scène, il faut voir ce qu'il écrit quand un drame de ce genre

(59) *Le Journal*, 5 mai 1907.

se présente. Suivant sa critique, l'Histoire est pleine d'obscurs problèmes, de contradictions, d'hypothèses contraires l'une à l'autre, et c'est à l'art de l'historien de les mettre en lumière. « C'est justement de l'opposition des diverses suppositions que naît l'intérêt et qu'il s'augmente. » (60).

Mendès est dur pour le drame historique, surtout quand le drame en question se montre extrêmement ennuyeux. C'est ainsi qu'il voit « La Mort de Hoche », drame historique de Paul Déroulède. « Voici, vraiment, une des œuvres les plus puériles qui aient jamais été représentées. Un drame historique ? Pas du tout ; à peine un drame anecdotique. » (61).

L'auteur dramatique, en trois heures, obligé à l'action, n'a pas le temps de présenter les diverses opinions qui font naître un sujet historique et ne doit pas y insister ; c'est arrêter l'action du drame en discussions fastidieuses. Il faut que l'auteur se contente d'une représentation de ce qu'il croit être la vérité. Pourtant, tout le monde n'est pas d'accord sur la vérité d'après la conception de l'auteur, alors, « que devient l'émotion, but suprême du drame, dans le conflit des opinions diverses ? » (62).

Mais Mendès considère-t-il l'Histoire comme impossible sur la scène ? Pas tout à fait. Au lieu de présenter de grands héros, selon l'idée de l'auteur, d'ailleurs très personnelle, et qui ne s'accorde pas toujours avec

(60) L'Art au Théâtre, volume III, page 357.

(61) L'Art au Théâtre, volume III, page 356.

(62) L'Art au Théâtre, volume III, page 357.

celle des spectateurs, il faut procéder comme certains dramaturges qui, en changeant le nom du héros, ajoutent à la vérité assez de fantaisie pour en faire un personnage plus dramatique, plus intéressant sur la scène que le véritable héros de l'histoire. Pour obtenir la liberté indispensable au génie à travers l'histoire, il faut procéder comme Victor Hugo par exemple : « S'il a besoin de Robespierre, il crée Cimourdin, et s'il a besoin de Hoche, il invente Gauvin. » (63).

*
**

Pour tout ce qui concerne le théâtre français et les auteurs français, la critique de Catulle Mendès est assez volumineuse, mais il faut remarquer que pendant la période où il faisait de la critique au « Journal », le public parisien semble manifester beaucoup d'intérêt pour les pièces des auteurs étrangers. A vrai dire, grâce à l'influence du Théâtre Libre et du Théâtre de l'Œuvre, quelques drames d'Ibsen et de Bjoernsterne-Bjoernson, par exemple, furent représentés sur la scène française.

Devant ces pièces, Catulle Mendès semble hésiter. Peut-être entre-t-il en cela une question d'amour-propre, ou peut-être cette hésitation vient-elle de la sincérité de Mendès à ne pas donner une impression fausse à ses lecteurs de la valeur d'un auteur d'après une traduction. « Vous savez la timidité de mon opinion à l'égard des Lettres étrangères. Je redirai encore

(63) L'Art au Théâtre, volume III, page 358.

— bravant les risques du radotage — qu'en mes incertitudes devant les mystères d'une race qui n'est pas la mienne, je ne me reconnais le droit d'aucune affirmation formelle lorsqu'un théâtre de France joue une pièce d'Allemagne... » (64).

A Mendès, le théâtre norvégien et le théâtre allemand semblent lourds ; il y manque la clarté, la logique, la précision tant aimées des Français. En somme, c'est une œuvre conçue d'après une autre mentalité. Mais cela n'empêche pas Mendès de reconnaître le talent de l'auteur tout en admettant son hésitation à donner une opinion précise au sujet de sa conception du drame. Et voici ce qu'il écrit au sujet de Bjørnstjerne-Bjørnson : « Il n'y a pas un homme doué de quelque sensibilité intellectuelle que l'œuvre de M. Bjørnstjerne-Bjørnson ne contraigne à éprouver la présence de génie. Poètes, voici un fort et rayonnant esprit. » (65).

Devant l'œuvre d'Ibsen, Mendès ne se déclare pas plus nettement. La question de la vraie appréciation d'un génie étranger semble toujours inquiéter Mendès. « Ce génie de M. Henrick Ibsen, quel est-il ? J'avoue que je ne le comprends pas entièrement, que je ne l'embrasse pas tout entier ; je ne pense pas que beaucoup de Français puissent le comprendre plus nettement que moi. » (66).

Cette critique de l'œuvre théâtrale des écrivains

(64) *Le Journal*, 5 octobre 1901.

(65) *L'Art au Théâtre*, volume III, page 36.

(66) *L'Art au Théâtre*, volume III, page 419.

étrangers semble bien raisonnée, bien fondée. Elle n'est pas influencée par un préjugé, puisque Mendès eut un esprit très libre au sujet de la représentation des drames qui ne furent pas d'origine française ; Mendès prit comme base la ferme conviction qu'il est fort difficile de porter un jugement sur un ouvrage né dans l'esprit d'un auteur qui, au point de vue de la conception du drame, au point de vue de la pensée et de la logique, offre peu de ressemblance avec le sien. De cette opinion, il ne se détourne jamais, car vers la fin de sa vie, il reste toujours convaincu. « Intellectuellement, les races diverses se pénètrent si peu profondément. » (67).



Cet exposé de la critique théâtrale de Catulle Mendès porte sur l'œuvre des auteurs qui se font connaître dans l'histoire de l'art dramatique entre 1895 et 1909. On voit qu'en général Mendès est très impartial, cherchant toujours à deviner l'intention de l'auteur, le couvrant d'éloges s'il a bien fait ce qu'il avait l'intention de faire, mais au contraire, si l'auteur montre de l'indécision, Mendès enrage. Il est vrai que le vaudeville et le mélodrame l'agacent, mais par ailleurs, il garda un esprit très large pour tous les genres de théâtre, à condition que les pièces soient écrites dans un style soigné. Même quand il ne s'agit que d'amuser le public, il est essentiel d'y employer toute la vigueur

(67) *Le Journal*, 11 octobre 1905.

et toute la patience dont on est doué. Pour les jeunes dramaturges, il montre beaucoup d'intérêt et même d'enthousiasme. Il est le premier à les encourager quand il leur trouve du talent ; il est le premier à les décourager s'il sent que leur talent sera mieux à sa place dans un autre travail littéraire. Mendès disait : « Travaillez, prenez de la peine. Jamais le théâtre, plus qu'à l'époque actuelle, ne fut propice aux poètes... Car mon jeune camarade ignore si vous avez une œuvre poétique vraiment digne d'être représentée, apportez-la moi, de grâce... Mais il ne suffit pas d'avoir fait un drame en cinq actes, en vers, pour que ce soit un beau drame en cinq actes, en vers. Use, mon jeune camarade, de ce beau printemps automnal, pour t'en aller par les chemins, en rêvant à ton œuvre, en essayant, vers à vers, de la rendre plus proche de l'idéal que tu en avais conçu... » (68).

(68) *Le Journal*, 8 octobre 1908.

CONCLUSION

En terminant cette étude de l'œuvre critique de Mendès, il nous semble que cette critique doit être replacée dans son époque pour prendre tout son intérêt ; elle est, en effet, essentiellement actuelle et c'est ce qui explique qu'elle n'ait guère survécue à son auteur. La gloire de Wagner éclate aujourd'hui à tous les yeux, celle de tel ou tel auteur dramatique se trouve établie auprès du public. Le mérite de Mendès consiste à avoir découvert ces artistes avant l'épreuve décisive du temps, et à s'être rarement trompé à leur sujet. C'est que Mendès est un lettré et un homme de goût, qui lutte toute sa vie pour le triomphe de la grande musique et du bon théâtre. A travers son œuvre, nous découvrons les phases de cette lutte et nous sommes plongés avec lui dans l'atmosphère de ces salles de théâtre et de concert qui font et défont les réputations et assurent le succès d'une œuvre.

Mendès a lutté pour le Beau et pour un idéal très élevé qu'il s'est efforcé de faire triompher. Et cependant sa critique n'a pas cette valeur indéniable, cette forme définitive qui fait autorité pendant de longues

années. Sans doute ne faut-il pas s'étonner que des ouvrages hâtifs, que des articles de journaux restent trop souvent superficiels. Mais c'est dans le caractère de Mendès plutôt que dans les exigences de son métier qu'il faut, nous semble-t-il, en chercher l'explication. Cet esprit très intelligent est doué d'une trop grande facilité qui nuit à sa profondeur. Mendès aurait pu sans doute aborder la critique profonde qui s'attache à l'essentiel de l'âme humaine ; il aurait pu aussi donner à toute son œuvre cette forme spirituelle et élégante que nous trouvons dans quelques-uns de ses ouvrages. Il ne l'a fait que trop rarement ; il évite les idées générales, il saute à pieds joints par dessus les difficultés réelles, il ne s'attache qu'aux détails, critique l'acteur au lieu de juger l'auteur, sourit, s'amuse, amuse ses lecteurs. Son style, qui n'est trop souvent qu'un feu d'artifice d'adjectifs, multicolores et vides, trahit le critique nonchalant et élégant qui satisfera, il le sait, le public qui lit le « Journal ». Mendès se répète sans cesse, ce qui rend aujourd'hui une partie de sa critique presque illisible.

Mais ces observations faites, nous devons reconnaître que le rôle de Mendès fut loin d'être méprisable. Il a vraiment des idées personnelles qu'il redit inlassablement, qu'il répète sous une forme nouvelle pour forcer le public à constater les beautés ou les défauts de telle œuvre et à la juger avec un goût plus éclairé. Mendès veut faire l'éducation musicale et littéraire du public français. Il y emploie son temps et sa peine. Il y met aussi son talent. Sans doute un homme

de génie aurait-il eu une influence plus profonde, mais peut-être aurait-il été accepté moins facilement. Une très forte personnalité se dégage toujours, par quelque côté, de son époque, il la domine et il n'en est pas toujours compris ; l'influence d'un homme de génie est rarement acceptée de son vivant. Celle de Mendès est très réelle sur son époque. Il est du public, il le comprend, il se fait son écho. Mais c'est l'écho du public fin, au goût bien français, au bon sens toujours en éveil. Mendès fut vraiment un propagandiste du Beau dans l'art.

Vu : le 4 Mars 1936.

Le Doyen de la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris,

H. DELACROIX.

Vu et permis d'imprimer :
Le Recteur de l'Académie de Paris,
S. CHARLÉTY.

BIBLIOGRAPHIE

PREMIÈRE PARTIE

a) Liste des Articles parus dans des Journaux et des Revues.

BANVILLE (Théodore de). — La première de « Rienzi », *Le National*, 8 avril 1869.

BAUER (Henry). — Le Docteur Blanc, *l'Echo de Paris*, 5 avril 1893.

La Walkyrie, *l'Echo de Paris*, 10 mai 1893.

BOIS (Jules). — Articles au sujet de Catulle Mendès, *La Grande Revue*, 15 juillet 1904.

BRUNEAU (Alfred). — La Walkyrie, *Gil Blas*, 10 mai 1893.
Le Cygne, *Le Figaro*, 20 avril 1899.

COCTEAU (Jean). — Portraits Souvenirs, *Le Figaro*, 13 avril 1935.

CŒUROY (André). — Notes sur le Roman Wagnérien Français, *La Revue Musicale*, 1^{er} octobre 1923.

DARCOURS (Charles). — « Tannhauser » à Lyon, *Le Figaro*, 6 mai 1892.

L'Or du Rhin, *Le Figaro*, 6 mai 1893.

La Walkyrie, *Le Figaro*, 10 mai 1893.

- DUJARDIN (Edouard). — « *La Revue Wagnérienne* », *La Revue Musicale*, 1^{er} octobre 1923.
- FOURCAUD (Louis de). — La Carmélite, *Le Gaulois*, 16 décembre 1902.
Fils de l'Etoile, *Le Gaulois*, 20 avril 1904.
Ariane, *Le Gaulois*, 31 octobre 1906.
- FAURÉ (Gabriel). — Fils de l'Etoile, *Recueil Stoullig* (Bibliothèque de l'Arsenal), 20 avril 1904. Vol. I, page 265.
Ariane, *Recueil Stoullig*, 31 octobre 1906, Vol. II, page 625.
- GASPERINI. — Richard Wagner, *Le Courrier*, 22 janvier 1860.
- GEORGE (André). — La première de « Tannhauser » à Paris d'après l'*Illustration*, *Revue Musicale*, 1^{er} octobre 1923.
- HERA (Paul). — La Walkyrie, *Le Journal*, 15 mai 1893.
- JULLIEN (Adolphe). — Feuilleton du *Journal des Débats*, 14 mai 1911.
L'Ouverture de « Tannhauser », *Revue Musicale*, 1^{er} octobre 1923.
- LEROY (Maxime). — Les Premiers Amis Français de Wagner.
Lettres inédites de Wagner à Leroy et Gaspérini, *Revue Musicale*, 1^{er} octobre 1923.
- MENDÈS (Jane-Catulle). — Catulle Mendès et Richard Wagner, *Conférencià*, 20 octobre 1929.
- PERREAU (Geneviève). — Wagner jugé par les musiciens français d'aujourd'hui, *Revue Musicale*, 1^{er} octobre 1923.

PERRIN (Emile). — Deux Concerts de Wagner, *La Revue Européenne*, 15 février 1860.

VITU (Auguste). — Isoline, *Le Figaro*, 26 décembre 1888.

Toute la collection de la *Revue Fantaisiste* :

Tome I : 15 février, 1^{er} mai.

Tome II : 15 mai, 1^{er} août 1861.

Toute la collection de la *Revue Wagnérienne*, 15 février 1885, 15 juillet 1888.

b) Livres de critiques et de théories.

BORGEX (Louis). — Vincent d'Indy, sa Vie et son Œuvre. Paris 1913, Durand.

CHAMPFLEURY (Jules). — Richard Wagner. Paris 1860. Librairie Nouvelle.

DESTRANGES (Etienne). — Emmanuel Chabrier et Gwendoline. Paris 1904. Fischbacher.

FILLONNEAU (Ernest). — Les Concerts de Paris, *Revue de la Saison Musicale de 1860*. Paris 1860. Librairie Jules Tardieu.

GABEAUB (Alice). — Histoire de la Musique. Paris 1930. Larousse.

GEORGE (André). — Tristan et Iseult. Paris. Mellotée.

LAVIGNAC (Albert). — Le Voyage artistique à Bayreuth. Paris. Delagrave.

POURTALÈS (Guy de). — Richard Wagner. Paris 1932. Gallimard.

PROD'HOMME (J.-C.). — Opéra et Drame de Richard Wagner. Traduit de l'allemand. Paris 1913. Delagrave.

Richard Wagner et la France. Paris 1921. Senart.

SERVIÈRES (Georges). — Richard Wagner jugé en France.
Paris 1898. Parc.

SCHURÉ (Edouard). — Histoire du Drame Musical. Paris
1928. Perrin.

Richard Wagner, son Œuvre et son Idée. Paris
1933. Perrin.

TIERSOT (Julien). — Lettres Françaises de Richard
Wagner. Paris 1935. Grasset.

WYZEWA (Isabelle). — *La Revue Wagnérienne*. Paris
1934. Perrin.

L'ŒUVRE DE CATULLE MENDÈS

c) Articles de Journaux et de Revues au sujet des dramas musicaux de Richard Wagner.

Le National : 3, 30 août 1869.

Le Gaulois : 14, 15, 16, 17, 18, 19 août 1876.

Gil Blas : 16 février 1883.

Revue Wagnérienne :

Le Vaisseau Fantôme, février 1885.

Notes sur la théorie et l'œuvre wagnérienne, mars
1885.

Le Jeune Prix de Rome et le Vieux Wagnériste,
juin 1885.

L'Or du Rhin, janvier 1886.

Le Journal : Du 31 décembre 1896 au 11 novembre 1897.

d) Livres de critiques et de théorie.

L'Art au Théâtre, Paris, Charpentier. 3 volumes.

1^{er} volume, 1897.

2^e volume, 1897.

3^e volume, 1900.

La Légende du Parnasse Contemporain. Bruxelles 1884.
Brancard.

Richard Wagner. Paris 1886. Charpentier.

L'Œuvre Wagnérienne en France. Paris 1899. Charpentier.

c) Librettos.

Le Docteur Blanc. Paris 1893. Charpentier.

La Carmélite. Paris 1902. Charpentier.

Le Fils de l'Etoile. Paris 1904. Société Nouvelle d'Éditions Musicales.

Ariane. Paris 1906. Heugel et C^{ie}.

Isoline. Paris 1919. Charpentier.

SECONDE PARTIE

a) Liste des Articles parus dans des Journaux et des Revues.

ARÈNE (Emmanuel). — « Scarron », *Le Figaro*, 30 mars 1905.

« Sainte Thérèse », *Le Figaro*, 10 novembre 1906.

AUREVILLY (J. Barbey d'). — « La Part du Roi », *Le Figaro*, 23 juin 1872.

BAUER (Henry). — « La Reine Fiammette », *L'Echo de Paris*, 15 janvier 1889.

CHEVASSU (François). — « L'Impératrice », *Le Figaro*, 3 avril 1909.

DUQUESNEL (Félix). — « Médée », *Le Gaulois*, 28 octobre 1898.

« Scarron », *Le Gaulois*, 30 mars 1905.

« Glatigny », *Le Gaulois*, 17 mars 1906.

« Sainte Thérèse », *Le Gaulois*, 10 novembre 1906.

OSWALD (François). — « Les Mères Ennemies », *Le Clairon*, 8 septembre 1883.

SOUBAY (Paul). — « Glatigny », *L'Eclair*, 17 mars 1906.

VITU (Auguste). — « Les Mères Ennemies », *Le Figaro*, 19 novembre 1882.

ZOLA (Emile). — « La République des Lettres », 27 mai 1877.

Le dossier de Catulle MENDES. Collection RONDEL. Bibliothèque de l'ARSENAL.

b) Liste des Livres ; Livres de critique et de théorie.

BERRET (Paul). — Victor Hugo. Paris. Garnier 1927.

BERTRAND (A.). — Catulle Mendès. Paris, Sansot.

CAPUS (Alfred). — La Bourse et la Vie. Paris, *Illustration*, 15 décembre 1900.

La Veine, Paris 1902. Edit. de la Revue Blanche.
Rosine, Paris 1898. P. Ollendorf.

COURTELIN (Georges). — La Paix chez soi. Paris, Flammarion.

La Peur des Coups. Paris, Flammarion.

Le Commissaire est bon enfant. Paris, Flammarion.

Le Droit aux Etrennes. Paris, Flammarion.

CUREL (François de). — La Fille Sauvage. Paris, Crès.
Le Repas du Lion. Paris, Michel.

DONNAY (Maurice). — Amants. Paris 1897, P. Ollendorf.
La Douleureuse. Paris 1897, P. Ollendorf.

DUMAS FILS. — La Dame aux Camélias. Paris 1868. Michel Lévy.

Le Demi-Monde. Paris 1855. M. Lévy.

DUMAS PÈRE. — Anthony. Paris 1841, C. Gosselin.
Henri III et sa Cour. Paris, Michel Lévy, 1855.

GAIFFE (Félix). — Le Rire et la scène française. Paris 1931. Bouvin.

HERVIEU (Paul). — Théâtre complet. Paris, Fayard.

LAVEDAN (Henri). — Le Nouveau Jeu. Paris, Flammarion.
Le Duel. Paris, Michel.

LE BRETON (André). — Le Théâtre Romantique. Paris, Boivin.

LYONNET (Henry). — Les Premières d'Alfred de Musset.
Paris 1927, Delagrave.
Les Premières de Victor Hugo. Paris 1930, Delagrave.

MORNET (Daniel). — Histoire de la Littérature et de la
Pensée françaises contemporaines. Paris, Larousse.

MUSSET (Alfred de). — Théâtre Complet. Paris, Garnier.

RICHEPIN (Jean). — Le Chemineau. Paris 1897, Fasquette.

ROSTAND (Edmond). — Cyrano de Bergerac. Paris 1898, Fasquette.

L'Aiglon. Paris 1900, Fasquette.

La Princesse Lointaine. Paris 1895, Charpentier.

SARCEY (Francisque). — Quarante ans de Théâtre. Paris 1900. Bibliothèque des Annales, 8 volumes.

SARDOU (Victorien). — La Haine. Paris 1875, Calmann-Lévy.

La Famille Benoiton. Paris 1865, Calmann-Lévy.

Madame Sans-Gêne. Paris 1869, Calmann-Lévy.

Patrie. Paris 1869, Calmann-Lévy.

SCRIBE (Eugène). — Bertrand et Raton. Paris 1833, Calmann-Lévy.

Une Chaîne. Paris 1841, Calmann-Lévy.

Oscar ou le Mari qui trompe sa Femme. Paris 1842, Calmann-Lévy.

SÉE (Edmond). — La Brebis. Paris 1896, P. Ollendorf.

STROWSKI (Fortunat). — Le Théâtre et Nous. Paris 1934, Editions de la Nouvelle Revue Critique.

VIGNY (Alfred de). — Chatterton. Paris, Flammarion.

La Maréchale d'Ancre. Paris, Flammarion.

Quitte pour la peur. Paris, Flammarion.

L'ŒUVRE DE CATULLE MENDÈS

c) Articles de Journaux Critique dramatique.

Toute la collection du *Journal* : De mai 1895 à février 1909.

d) Livres de critique.

L'Art au Théâtre, 3 volumes.

1^{er} volume, Paris 1897, Charpentier.

2^e volume, Paris 1897, Charpentier.

3^e volume, Paris 1900, Charpentier.

e) Pièces de Théâtre.

Médée. Paris 1898, Charpentier.

Glatigny. Paris 1906, Charpentier.

Sainte Thérèse. Paris 1906, Charpentier.

Théâtre en Prose. Paris 1908, Charpentier.

Les Frères d'Armes.

Justice.

Les Mères Ennemies.

La Femme de Tabarin.

Théâtre en Vers. Paris 1908, Charpentier.

Le Roman d'une nuit.

La Part du Roi.

La Reine Fiammette.

Les Traîtres.

L'Impératrice. Paris 1909, Charpentier.

INDEX ALPHABÉTIQUE

Allan-Despréaux (Madame), 126.
 Audre (Emile), 17.
 Augier, 128, 129, 130, 155, 183.
 Aurevilly (J. Barbey d'), 162.
 Bach, 3, 84.
 Bailly (Léon), 17.
 Banville (Théodore de), 9, 10.
 Bataille (Charles), 12.
 Bataille (Henri), 200, 201.
 Baudelaire, 7, 10, 29.
 Becque (H), 183.
 Beethoven, 3, 84, 85, 105.
 Berlioz, 20, 97, 98.
 Bernhardt (Sarah), 143, 163, 167, 172.
 Bernhardt (M), 163.
 Bernstein (H), 205, 206, 207.
 Bjørnsterne-Bjærnson, 210, 211.
 Briand (A), 17.
 Bruneau (A), 110.
 Capus (A), 204, 205.
 Chabrier, 16, 110.
 Chamberlain, 52.
 Champfleury, 26, 27.
 Chaussou, 44.
 Cherubini, 85.
 Cladel (L), 8.
 Cocteau (Jean), 16.
 Cochinat (V), 30, 32.
 Colonne (E), 58.
 Coppée, 8, 10, 13, 15, 159.
 Corneille, 85, 86, 148, 167, 176, 177, 178, 179.
 Courteline (G), 141, 153, 188, 189, 191.
 Curel (F. de), 141, 198, 199.
 Darceurs (C), 60.
 Daudet (A), 10.
 Debureau, 144.
 Debussy, 58, 99, 100.
 Delibes, 44.

Delines, 96.
 Déroulède, 209.
 Diernx (L), 8, 13.
 Donizetti, 21.
 Donnay (M), 141, 142, 201, 202.
 Dujardin (E), 45, 52, 54.
 Dumas fils (A), 128, 130, 131, 183.
 Dumas père (A), 123.
 Erlanger, 16, 30, 115.
 Ernet (A), 52.
 Eschyle, 84, 85, 86.
 Euripide, 167.
 Fauré (G), 105.
 Fillonneau (E), 26.
 Flaubert, 7, 16, 159.
 Frank (C), 105.
 Gasperini, 10.
 Gauthier (Judith), 34.
 Gauthier (Th), 7, 10.
 Glatigny, 11, 31, 170.
 Goncourt (E. et J. de), 16, 159.
 Guitry (S), 205, 206, 207, 208.
 Hahn (R), 113, 170.
 Hayden, 84.
 Heredia (J. M. de), 8, 13.
 Hervieu (P), 196, 197.
 Hugo (V), 7, 9, 15, 35, 36, 85, 121, 122, 123, 124, 143, 148, 162, 176, 178, 179, 193, 194, 210.
 Humperdinck, 101.
 Ibsen, 210, 211.
 Indy (V. d'), 16, 44, 102, 103, 104.
 Janin (Jules), 30.
 Lambert fils, 167.
 Lauze, 17.
 Lavedan (H), 141, 142, 189, 190, 191.
 Leconte de Lisle, 7, 9, 13, 14, 15, 36.
 Lecoq, 110.
 Leroy (L), 45.

- Lévy (Jules), 189.
Louis II (de Bavière), 33, 38, 86.
Lugné-Poe, 17.
Maeterlinck, 99, 100.
Mallarmé, 52, 54.
Marivaux, 203.
Massenet (Jules), 116.
Ménard (L.), 13.
Mendès (Jane-Catulle), 9.
Mendès (Judith), 34.
Mérimée, 122.
Messenger, 16, 112.
Meyerbeer, 20, 21.
Molière, 188.
Monselet (C.), 12.
Moréno (M.), 143.
Moussorgsky, 96.
Mozart, 3.
Musset (A. de), 124, 125, 126, 128,
179, 180, 181.
Nozière, 170.
Pasdeloup, 37.
Pierné (G.), 113.
Pognon (Prince de), 30.
Pourtalès (Guy de), 30.
Prudhomme (S.), 11, 13.
Pugno, 58.
Racine, 176, 177, 178.
Réjane (Madame), 143.
Ricard (Marquise de), 159.
Richepin (Jean), 195.
Richter, 38.
Rimsky-Korsakow, 97.
Rochard, 105.
Rostand (E.), 141, 192, 193, 194, 195.
Saint-Saëns, 16, 37, 44, 105.
Sand (George), 16.
Sardou, 128, 183, 191.
Scarron, 169.
Scholl (A.), 12.
Schumann, 105.
Scribe, 127, 128, 183.
Sée (Edmond), 203.
Segond-Weber (Madame), 167.
Séverin, 144, 145.
Shakespeare, 5, 84, 85, 86, 119, 124,
176, 177, 178, 179, 193.
Silvestre, 13.
Stendhal, 122.
Strauss (R.), 96.
Verlaine, 52.
Vigny (A. de), 124, 179, 180, 181.
Villiers de l'Isle Adam, 8, 10, 13, 34,
203.
Vitu (A.), 165.
Wette (Adelaïde), 101.
Wilde (O.), 96.
Wyzewa (T. de), 52.
Zola, 155, 160, 161.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	3
--------------------	---

PREMIÈRE PARTIE

LA MUSIQUE

CHAPITRE PREMIER	7
Catulle Mendès.	
CHAPITRE II	19
Catulle Mendès et Richard Wagner.	
CHAPITRE III	47
Catulle Mendès, grand propagandiste wagnérien.	
CHAPITRE IV	62
La critique wagnérienne de Catulle Mendès.	
CHAPITRE V	90
Catulle Mendès et la Musique.	
CHAPITRE VI	106
Catulle Mendès, Librettiste.	

SECONDE PARTIE

LE THÉÂTRE

CHAPITRE VII	121
Le Théâtre.	
CHAPITRE VIII	133
Théories théâtrales de Mendès.	
CHAPITRE IX	158
L'œuvre dramatique de Mendès.	
CHAPITRE X	175
La Critique théâtrale.	
CONCLUSION	215
BIBLIOGRAPHIE	219
INDEX ALPHABÉTIQUE	229
